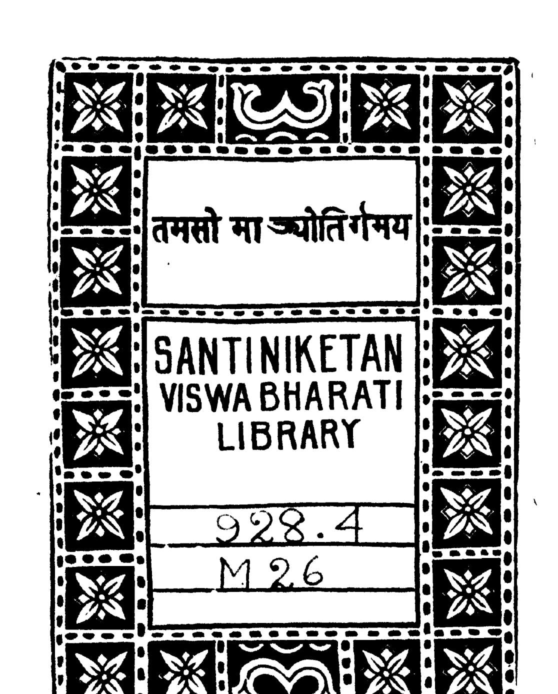


तमसो मा ज्योतिर्गमय
SANTINIKETAN
VISWA BHARATI
LIBRARY
928.4
M 26

DAS MAETERLINCK-BUCH

VON HEINRICH MEYER-BENFEY

Dresden 1923
Carl Reißner

ELISABETH WIDMANN

IN ALTER FREUNDSCHAFT GEWIDMET

VORWORT

Geziemt es sich in diesen Tagen, einem Franzosen oder Belgier ein so eingehendes Studium zu widmen? — Ich meine, es wäre nicht deutsche Art, unsre Haltung gegenüber einem großen Denker oder Dichter von politischen Richtungen, vom Verhalten seines Volkes gegen uns abhängig zu machen, und wir werden gut tun, unserer Art treu zu bleiben. Ich meine, es handelt sich hier um zeitlose, ewig gültige Werte, die eben darum über alle Zeitumstände erhaben sind; und zugleich um Werte, die uns gerade heute in besonderem Grade nötig und heilsam sind. Wir würden uns selbst arm machen, wenn wir auf sie verzichten wollten. So habe ich versucht, hier ein Gesamtbild eines der geistigen Führer unserer Zeit zu geben, mit dessen Werken ich seit Jahrzehnten gelebt habe, so daß sie ein unentbehrlicher Bestandteil meiner geistigen Welt geworden sind. Ich habe ihn dabei, soweit als möglich, selbst zu Worte kommen lassen, in seiner eigenen sinnschweren, beziehungsreichen, suggestiven Sprache. Dabei habe ich die deutschen Übersetzungen des Diederichsschen Verlages, mit

freundlicher Erlaubnis des Verlegers, benutzt, ohne mich an sie zu binden, so daß ich für den Wortlaut überall selbst die Verantwortung trage. (Demselben verehrten Verleger verdanke ich auch die Einsicht in das neueste Buch von Maeterlinck, dessen Übersetzung noch nicht vorliegt.) Da es mir besonders bei den zahlreichen Anführungen aus dem „prophetischen" Hauptwerken notwendig schien, dem Leser die Möglichkeit des Nachlesens im Zusammenhange zu geben, habe ich der Seitenzahl des heute schwer erreichbaren Originals die der deutschen Ausgabe hinzugefügt. Bei den Gedichten habe ich es meist vorgezogen, sie im Originaltext zu geben, und habe gerade da etwas reichlichere Mitteilungen gegeben, weil diese wenigen zur Hand sein werden. Das hat mich freilich gezwungen, bei den späteren Werken mich knapper zu fassen, als ich beabsichtigt hatte, da ein gewisser Umfang nicht überschritten werden durfte. Indessen, das Wesentliche und Bleibende in Maeterlincks Schaffen sind ja zweifellos seine Frühwerke, und so ist es schließlich gerechtfertigt, wenn sie hier überwiegen.

Wandsbeck, 3. August 1923.

Heinrich Meyer-Benfey

EINLEITUNG

Im Januar 1889 erschien „Papa Hamlet. Von Bjarne P. Holmsen“, das erste Denkmal des konsequenten Naturalismus in Deutschland, angeblich eine Übersetzung aus dem Norwegischen, in Wahrheit das erste Erzeugnis der Firma Holz und Schlaf. Im März desselben Jahres wurde in Berlin nach dem Vorbilde des Pariser Théâtre libre, der Verein „Freie Bühne“ gegründet, der der modernen Kunst des Naturalismus zu dem vollen Leben auf den Brettern verhelfen wollte, dem zurückgebliebenen Geschmacke des Publikums und den Schikanen der Zensur zum Trotze. Und nachdem er im September in kluger und geschickter Weise seine Tätigkeit mit einer Aufführung der bereits anerkannten „Gespenster“ von Ibsen eröffnet hatte, konnte er an seinem zweiten Theaterabend, am 20. Oktober, das Erstlingswerk eines deutschen Dichters vorführen, eines echten Dichters, dessen Feuer sich an jener meisterlichen, aber kühlen technischen Studie entzündet hatte. Eines Dichters, dessen Name durch den ungeheuren Theaterskandal, in dem die Aufführung endete, sogleich in aller Munde war und seitdem stets im Mittelpunkte des literarischen Interesses geblieben ist und der noch heute, nein, gerade heute mehr als je, der anerkannte König der deutschen

Dichtung, der Liebling des deutschen Volkes und unser Stolz vor dem Auslande ist. Ich spreche von Gerhart Hauptmann und seinem „sozialen Drama“ „Vor Sonnenaufgang“. Mit diesen drei Ereignissen war 1889 das Geburtsjahr des naturalistischen Dramas in Deutschland. Eine neue Kunst kündigte sich an, die gründlicher mit allen Traditionen brach und mit entschiedenerem Wagemut die Weltgeschichte von vorn anzufangen sich anschickte, als irgend eine frühere Literatur-Revolution. „Das Alte ist vergangen; siehe, es ist alles neu worden.“

Doch Ende desselben Jahres erschien in Gent der dramatische Erstling eines mit Hauptmann gleichaltrigen Dichters, der dadurch auch mit einem Schlage berühmt und weltbekannt wurde: „La Princesse Maleine“ von Maurice Maeterlinck, eine Dichtung, die am äußersten Gegenpol des Naturalismus steht. So war das naturalistische Drama, kaum geboren, auch schon überholt, wenigstens in den Augen vieler; noch in seinem Geburtsjahr begann die „Überwindung des Naturalismus“, die seitdem das Feldgeschrei und Leitmotiv unseres literarischen Lebens geblieben ist. Es ist hier nicht der Ort, die Frage nach Recht und Wert beider Kunstrichtungen grundsätzlich zu erörtern. Vielleicht werden wir uns dahin einigen, daß ein Nebeneinanderbestehen beider Tendenzen, — der einen auf möglichst treue und genaue Wiedergabe der Natur und der andern auf Erhebung über die bloße Wiedergabe des Natureindrucks, auf stilisierende Umschaffung der Natur, — und ihr abwechselndes Vorherrschen die günstigsten Bedingungen für ein gesundes Leben und eine

gedeihliche Entwicklung der Kunst bietet. Deutlich ist jedenfalls, daß die zweite, antinaturalistische Kunstrichtung dem deutschen Genius mehr gemäß ist. Sie hat im ganzen entschieden das Feld behauptet. Obwohl Deutschland allein ein naturalistisches Drama von größerem Ausmaß und dauernder Bedeutung hervorgebracht hat, ist doch dem deutschen Naturalismus kein Stern erster Größe aufgegangen, wie sie am norwegischen, russischen, französischen Dichterhimmel leuchten. Hauptmann selbst ist ja später ins andere Lager übergegangen und hat zwischen beiden Stilen hin und her gewechselt, so daß er über den Parteien steht. Nun ist freilich die Gegenströmung nichts weniger als einheitlich; wir fassen unter ihr recht verschiedene Richtungen zusammen, die nur den Gegensatz zum Naturalismus gemein haben. Die Richtung, die diesen eigentlich verdrängt und abgelöst hat, ist treffend als Neuromantik bezeichnet, und da ist ohne Zweifel Maeterlinck der führende Geist, denn in ihm lebt beides, was dem Gegensatz seinen positiven Gehalt gibt, in größter Stärke und Entschiedenheit: die Gefühlsweise, die das unendliche Ganze zu umfassen strebt und die am Einzelnen nur soweit Interesse nimmt, als es ihr zum Zeichen und Sinnbild des Ganzen wird, kurz, die Mystik, und die dem entsprechende Kunstweise: der Symbolismus.

Auch hier war uns also ein Ausländer Anreger und Bahnbrecher. Aber während der Naturalismus in der Hauptsache von jugendlichen Völkern ausging, die mit unverbrauchten Kräften zum ersten Male in die europäische Literaturentwicklung eingriffen, kam diese

Kunst aus einem Lande, das mit einer alten, reichen Kulturtradition beladen war. Und doch kann man wiederum sagen, daß Belgien erst mit Verhaeren und Maeterlinck in die Weltliteratur eingetreten ist. Die völkischen Verhältnisse liegen hier so eigentümlich und sind zugleich so bedeutungsvoll, daß wir ihnen eine kurze Betrachtung widmen müssen.

Die von Maas und Schelde durchströmte Landschaft, die heute das Königreich Belgien bildet, war seit dem Anfange der bekannten Geschichte und ist noch heute ein Grenzgebiet, in dem sich germanische und keltisch-romanische Stammesart begegnen und durchdringen. Dieser Umstand hat Charakter und Schicksal des Landes bestimmt. Er erklärt, wenigstens zum Teil, die erstaunlich reiche Kulturentwicklung des Landes wie auch das weniger beneidenswertes Los, der bevorzugte Kriegsschauplatz der europäischen Heere zu sein. Indessen, obwohl der Name der Belgier schon bei Caesar als Bezeichnung der einen Hauptabteilung der gallischen Kelten begegnet, ist der Staat Belgien ein recht junges und zufälliges Gebilde, weder auf ein einheitliches Volkstum gegründet noch durch eine lange gemeinsame Geschichte zusammengeschweißt. Er ist vielmehr ein Ergebnis der Revolution von 1830. Seine Bewohner verteilen sich zu annähernd gleichen Hälften auf zwei Volksstämme, die selbst nur Glieder der benachbarten größeren Nationen sind. Den Norden nehmen die germanischen Flamen ein, den Süden die romanischen Wallonen; die ungefähre Grenze erhält man, wenn man von Maestricht nach Kortryk eine gerade Linie zieht.

Beide Volksstämme nehmen auch noch einen westlich anschließenden Streifen von Frankreich ein. Die Wallonen sind vermutlich die Nachkommen der alten keltischen Belgen; ihre Sprache ist eine französische Mundart. Auch die Flamen sind nur ein weit vorgeschobener Zweig des deutschen Volkes, jedoch ein Zweig, der früh von dem Mutterstamm losgerissen ist und den Zusammenhang mit ihm verloren hat. Sie gehören zu dem Hauptast der Niederfranken, die das Land zu beiden Seiten des Niederrheines inne haben und schon durch ihren Namen einerseits als ein Glied des großen „fränkischen" Stammes, der sonst die westliche Hälfte des mitteldeutschen Sprachgebietes einnimmt, andererseits als Teil des niederdeutschen Volkstums gekennzeichnet werden. Nur ein kleiner Teil der Niederfranken wohnt heute innerhalb des Deutschen Reiches; ihre Hauptmasse bevölkert das Königreich der Niederlande und Belgien, dort neben Sachsen und Friesen (im Osten und Norden), hier neben den Wallonen. Dieser „niederländische" Sprachast ist nun wiederum mehrfach verzweigt; im groben pflegt man drei Hauptmundarten zu unterscheiden :das Holländische im Norden, das Flämische im Westen und das Brabantische im Binnenlande, zu denen noch das stärker abweichende Limburgische im Osten tritt. Die politischen Schicksale dieses Gebietes waren bunt und wechselreich. Nachdem die Gesamtmonarchie des großen Karl auseinandergefallen war, wurden die belgischen Landschaften zunächst auf das Westreich und Lothringen, später auf Frankreich und Deutschland verteilt, und da war es das natürliche Ergebnis der

geographischen Lage, daß im ganzen gerade die westlichen, flämischen Striche an Frankreich, die wallonischen dagegen an Deutschland fielen: insbesondere hat gerade das Land westlich der Schelde, also das eigentliche Flandern, dauernd zu Frankreich gehört, wenn auch in ziemlich loser Lehensabhängigkeit. Hier faßte denn auch die französische Bildung, die im ganzen Mittelalter die Führung hatte, früh Wurzel, und die flämische Ritterschaft stand obenan in Deutschland. Ein Sohn der Niederlande, freilich des äußersten Ostens, Heinrich von Veldeke war es auch, der die höfische Dichtung, das Ritterepos und den Minnesang, zuerst in Deutschland zu Ansehen brachte. Eine Literatur in heimischer Sprache entsteht den Niederlanden jedoch erst im 13. Jahrhundert, als die ritterliche Gesellschaft und Kultur der bürgerlichen Platz zu machen beginnt, und da hat durchaus Flandern die Führung. Flämisch ist die Grundlage der mittelniederländischen Schriftsprache, und nach Flandern gehören die meisten und die wichtigsten Denkmäler dieser Literatur. Ein Westflame war der „Vater der niederländischen Dichter“ Jacob von Maerlant[1]) der fruchtbare Großmeister der bürgerlich-lehrhaften Dichtung. Und in Ostflandern entstand um 1250 die einzige Dichtung, deren Bedeutung über die Niederlande hinausreicht, der unsterbliche Reinaert, das Meisterwerk der Tierepik, das, wiederholt umgearbeitet und erweitert, dann in der niederdeutschen Übersetzung als Reinke de Vos seinen Welterfolg

---

[1]) Es sei schon hier bemerkt, daß im Flämischen ae die Bezeichnung für langes a ist.

gehabt hat. Und im nächsten Jahrhundert erwächst in einem Dorfe bei Brüssel (jetzt Ruysbroek) der erste Klassiker der niederländischen Prosa, der Mystiker Jan van Ruusbroec (1294 bis 1381, der uns noch näher beschäftigen wird). So entwickelte sich in den Niederlanden ein kräftiges literarisches Eigenleben. Aber das bedeutet in keiner Weise eine Absonderung von Deutschland, das damals weder sprachlich noch politisch eine Einheit war. Die Niederländer nannten ihre Sprache „deutsch" (dietsch) — diese Bezeichnung war gerade hier zuerst aufgekommen und ist im Englischen eben an der niederländischen Sprache (Dutch) hängen geblieben. Auch Niederdeutschland hatte damals seine eigne Sprache und eine eigne, freilich wenig bedeutende Literatur. Und auch das hochdeutsche Sprachgebiet war von einer wirklichen Einigung weit entfernt; nur die Blütezeit der höfischen Literatur hatte in der mittelhochdeutschen Dichtersprache eine über den Mundarten stehende Einheit ausgebildet, die doch kaum ein Jahrhundert lang Bestand hatte.

Politisch zerfielen die Niederlande, wie der gesamte Westen Deutschlands, seit dem 11. Jahrhundert in eine Unzahl kleiner Herrschaften, die teils frei, teils lebensabhängig, alle aber doch in den weiten Rahmen des deutschen Reiches eingeschlossen waren. Erst gegen Ende des Mittelalters wurden sie unter fremder Herrschaft, als Teile größerer Reiche, vereinigt. Seit 1384 kamen sie, mit Flandern beginnend, an das burgundische Reich unter dem Hause Valois und mit diesem 1482 durch Erbschaft an das Haus Habsburg. 1548 schloß Kaiser Karl V., der selbst in Gent geboren und in den Nieder-

landen erzogen war, die siebzehn niederländischen Provinzen, damals das reichste und blühendste Land Europas, zu einem besonderen burgundischen Kreise zusammen, der mit dem Deutschen Reiche nur noch lose verbunden war.* Und ganz wurde die Verbindung zerschnitten, als er sie 1555 seinem Sohne Philipp II. von Spanien übergab. Die weitere Entwicklung ist bekannt. Die hochmütig, brutale Gewaltherrschaft des spanischen Despoten und die blutige Religionsverfolgung trieb die Niederlande 1566 zum Aufstand; 1579 vereinigten sich die sieben nördlichen Provinzen zur Union von Utrecht, und indem sie in langen, wechselreichen Kämpfen ihre Unabhängigkeit gegen die spanische Weltmacht behaupteten, eroberten sie sich das Recht, als eigene freie Nation zu existieren. Sie hatten nun ein eignes Schicksal und ihre ruhmvolle Geschichte für sich; das deutsche Mutterland hatte ihnen nicht helfen können in ihrer Not, in die sie ja durch das deutsche Kaiserhaus gestürzt waren; nur die eigne Kraft hatte sie gerettet. Durch die Anerkennung der Unabhängigkeit der Niederlande im westfälischen Frieden ist die Absonderung von Deutschland vollständig und endgültig geworden. Und während Deutschland bald, durch den großen Krieg zerrissen und verwüstet, in tiefstem Elend darniederlag, erlebten die befreiten Niederlande einen Aufschwung des Handels und Wohlstandes, einen wirtschaftlichen und politischen Aufstieg ohnegleichen, den sie durch eine ebenso erstaunliche Blüte der Wissenschaften und Künste, nicht nur der Malerei, schmückten und rechtfertigten. Es ist selbstverständlich, daß sie nun auch die sprachliche

und literarische Führung innerhalb des niederländischen Sprachastes übernahmen. Schon der Name sagt es ja, daß die neue Schriftsprache der Niederlande auf holländischer Grundlage ruht. Und wenn die „klassische“ Literatur des 17. Jahrhunderts uns auch heute nicht mehr viel bedeutet, zu ihrer Zeit stand sie neben der italienischen und französischen in der ersten Reihe und hatte als Lehrmeister und Vorbild einen sehr bedeutenden Einfluß auf die deutsche Dichtung.

Aber dieselben Ereignisse hatten noch eine andere verhängnisvolle Trennung zur Folge. Denn alle diese Leistungen und Erfolge gehörten nur dem protestantischen Norden; die südlichen belgischen Staaten hatten an ihnen keinen Anteil. Hier hatte der flämische Adel den Sieg des alten Glaubens entschieden; und der konfessionelle Gegensatz war stärker als das Verlangen nach Unabhängigkeit. So war der Versuch einer Vereinigung mit den calvinistischen Nordstaaten gescheitert; die Einnahme Antwerpens durch Alexander von Parma 1585 bedeutete das Ende der Unabhängigkeitsbewegung, der Süden unterwarf sich wieder der spanischen Herrschaft, und 1648 wurden die „spanischen Niederlande“ definitiv von den unabhängigen „Generalstaaten“ abgetrennt. Sie hatten dies Zurückbleiben schwer zu büßen. Ihre wirtschaftliche Blüte wurde durch die Feindschaft Hollands und weiterhin durch den Niedergang Spaniens vernichtet. Noch gründlicher war es mit der geistigen Blüte vorbei, nachdem alle geistig regen Elemente durch den katholischen Fanatismus unterdrückt oder aus dem Lande gedrängt waren. Nur in der we-

niger von Glaubensfragen berührten Malerei konnte sich Flandern noch mit Holland in einen rühmlichen Wettstreit einlassen und in der Gestalt von Peter Paul Rubens (1577—1640) die gesamte katholische Welt erobern. Dann war es auch damit aus, und nun schlief Belgien in der Obhut der Jesuiten einen festen, dreihundertjährigen Todesschlaf, an dem auch die wechselnden politischen Verhältnisse nichts änderten. Im Frieden zu Rastatt 1714, der den spanischen Erbfolgekrieg beendete, kamen die belgischen Staaten an Österreich, dessen Herrschaft bis zur Revolution von 1790 Bestand hatte. 1792—4 wurden sie von den Franzosen erobert, die eine Zentralregierung nach französischem Muster einrichteten und den Gebrauch der flämischen Sprache verboten. Der Wiener Kongreß vereinigte dann, um einen Damm gegen Frankreichs Ausdehnungsgelüste zu schaffen, Belgien mit dem nördlichen Nachbar zum „Königreich der vereinigten Niederlande“. So war der Stamm wieder in Einem Staatswesen zusammengefaßt, in dem nun natürlich die holländische Sprache und holländische Einrichtungen herrschten und wenigstens die Flamen hätten zufrieden sein können. Aber hier hatte der konfessionelle Gegensatz einen zu tiefen Graben gezogen. Die nächstverwandten Holländer waren den konservativen, katholisch verdumpften Flamen als Ketzer zuwider; alles, was von ihnen kam, war als ketzerisch verdächtig oder verhaßt. Und da die holländische Regierung es auch in der Behandlung konfessioneller Fragen und der Respektierung der lokalen Sonderrechte und Gewohnheiten an dem nötigen Takt und

an Vorsicht fehlen ließ, so hatte sie bald an den Flamen ebenso erklärte Feinde wie an den Wallonen, und es bedurfte nur des von Frankreich überspringenden Funkens, daß auch hier im August 1830 die Revolution ausbrach, die der Vereinigung ein Ende machte.* Am 4. Oktober erklärte sich Belgien unabhängig, und am 20. Dezember wurde seine Unabhängigkeit von der Londoner Konferenz der Großmächte anerkannt. So entstand, zum ersten Male im Lauf der Geschichte des Landes, ein einheitlicher und selbständiger belgischer Staat, der sich für die Staatsform der konstitutionellen Monarchie entschied, sich eine liberale Verfassung gab und am 4. Juni 1831 den Prinzen Leopold von Sachsen-Koburg zum Könige wählte. In dem neuen Staate trat natürlich sogleich die französische Sprache wieder in ihre Herrschaft ein, und das flämische Volk schlief weiter. Und doch, so kurz die „holländische Zeit" gewesen war, sie war nicht spurlos vorübergegangen, denn es war doch ihre Nachwirkung, die zuerst den Bann der Lethargie brach. Konnte sie auch nicht den Geisteszustand des Volkes im ganzen ändern, so wirkte sie tief und nachhaltig auf Einzelne, die nun die Erwecker des flämischen Geistes, die Führer im Kampf um die Befreiung und die Wiederbelebung der flämischen Sprache wurden. An der Spitze stehen zwei Männer, ein Gelehrter, Jan-Frans Willems (1794—1846), der verdienstvolle Herausgeber der alten Literaturschätze und ein Dichter, der Vater der neuflämischen Prosadichtung, der, merkwürdig und doch vielleicht nicht zufällig, einen französischen Namen hat und

als Sohn eines französischen Matrosen in Antwerpen geboren ist, Hendrik Conscience (1812—83). Und neben und nach ihnen wachsen nun in der Stille die Kräfte, die einen neuen Geistesfrühling herbeiführen sollten. Unter ihnen ragen zwei Männer empor, deren Namen heute im vollen Sonnenglanz des Ruhmes strahlen, während sie bei Lebzeiten schwer litten an dem Mangel an Wirkung und Anerkennung, die ihnen nachträglich in überreichem Maße geworden ist. Sie sind zugleich vorbildlich für die Spaltung in zwei Heerlager, die der neueren Literatur Belgiens ihr charakteristisches Gepräge gibt: die Anhänger einer französischen und die einer bodenständigen flämischen Literatur und Kultur, „Fransquillons“ und „Flamingants“, in denen der Gegensatz der mittelalterlichen Leliaerts und Clauwaerts, ins Geistige übertragen, wieder aufzuleben scheint. Charles de Coster (1827—79), der Meister der Erzählungskunst in diesem Zeitraum, gibt germanischen Stoff und germanischen Geist in französischer Sprache, allerdings in einem Französisch sehr eigner und persönlicher Prägung; er hat in seiner „Legende von Till Eulenspiegel und Lamme Goedzak“ (1867) dem flämischen Volk sein nationales Epos geschaffen. Und Guido Gezelle (1830—99), der kindlich frische und kindlich fromme Natursänger, heute als der größte flämische Lyriker überschwenglich gepriesen, seiner Zeit von seinen kirchlichen Obern unterdrückt und für seine tiefe Wirkung als Lehrer, die ihm die Liebe und begeisterte Verehrung seiner Schüler erwarb, mit 28jähriger Verbannung bestraft, die sein Selbstvertrauen und seinen Schaffensmut knickte. Aber

wie viele waren es damals in Belgien, die diese Dichter kannten und lasen!

Es dauerte gerade ein halbes Jahrhundert, bis das selbständig gewordene Belgien sich den Winterschlaf aus den Augen rieb. Dann war doch auf einmal der Frühling da und der Saft in die neuen Triebe gestiegen. Gruppen junger Studenten waren es, von denen das neue Leben ausging. Das Hauptquartier der Flamen war Gent, wo die Anfänge der Bewegung bis 1877 zurückreichen, und ihre Führer waren Pol de Mont und Albrecht Rodenbach, dessen „Erste Gedichte“ 1878 erschienen und der schon 1880 starb. In diesem Jahre bildete sich eine Gruppe französisch schreibender Studenten in Löwen, die größere Bedeutung gewann; ihr Mittelpunkt war von Anfang an Emil Verhaeren. Aber auch diese Dichter und Schriftsteller sind zum größten Teil, und die bedeutenden durchweg, flämischer Abkunft, wie schon die Namen anzeigen: Eugène Demolder, Georges Eekhoud, Max Elskamp, Charles van Lerberghe, Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Emile Verhaeren, auch Camille Lemonnier, trotz seines französischen Namens, um zu schweigen von Huysmans, der, in Paris geboren, völlig zum Franzosen geworden ist. Es gibt tatsächlich keinen belgischen Dichter von Rang, der nicht germanischer Abkunft wäre, und das französische Schrifttum würde in bedenklichem Grade verarmen, wenn man diese Namen ausscheiden wollte. Man erstaunt von neuem über die geistige Fruchtbarkeit des flämischen (d. h. flämisch-brabantischen) Stammes, der auch die niederländische Literatur des Mittelalters und,

wenigstens überwiegend, die imposante Blüte der Malerei hervorgebracht hatte, und man ermißt erst ganz, welch ein Verlust für das Gesamtgermanentum es war, daß gerade dieser Zweig an die französische Kultur verloren ging. Aber so sehr wir dies beklagen mögen, wir dürfen deswegen jene Dichter nicht anklagen, sie nicht Abtrünnige schelten. Seit Jahrhunderten war das Französische in Belgien die Sprache des öffentlichen Lebens, des Unterrichts, und allmählich war es auch die Umgangssprache der Gebildeten geworden. Das Flämische war das Patois des Landvolkes; literarisch war es tot; vielmehr, schlimmer als das, es führte ein spukhaftes Scheinleben, das nur abschrecken konnte, in den Meistersingerschulen (sie hießen hier „Rederijkerkamers"), die bis 1830 ihre Wettkämpfe und Schauspielaufführungen abhielten. So waren jene Männer in französischer Bildung aufgewachsen, Französisch war ihre Muttersprache und das einzige literarische Ausdrucksmittel, das sie kannten und beherrschten — wie hätten sie anders als französisch dichten können? Das war für sie ebenso selbstverständlich, wie es für Plautus und Vergil, für Terenz und Augustin selbstverständlich war, daß sie Latein schrieben, wie Kleist und Hebbel in der hochdeutschen Schriftsprache und nicht in ihrem niederdeutschen Dialekt, Ibsen und Björnson in der dänisch-norwegischen Reichssprache und nicht im Landsmaal dichteten. Das Erstaunliche in diesen neueren Fällen ist nur, daß diese verschmähten Idiome dann doch noch literarisch zu ihrem Rechte gekommen sind. Die größten schöpferischen Geister Norddeutschlands gehören der

hochdeutschen Literatur, die Norwegens der dänischen Gemeinschaftssprache an. Aber nach Kleist und Hebbel sind Reuter und Klaus Groth, nach Ibsen und Björnson ist Arne Garborg gekommen. So ist auch in Belgien trotz jener Abgabe seiner besten Kräfte eine neuflämische Literatur aufgeblüht, schon gleichzeitig neben der belgisch-französischen, und nicht arm an vortrefflichen Namen, von denen wenigstens drei: Stijn Streuvels, Cyriel Buysse und Felix Timmermans, auch bei uns verdiente Schätzung gefunden haben.

Immerhin, Belgiens eigentlicher Einsatz in die Weltliteratur ist wesentlich französisch, denn dafür sind doch Verhaeren und Maeterlinck entscheidend. Und gerade diese sind im Keim ihres Wesens echte, ausgeprägte Germanen. So besteht ein gewisser Gegensatz zwischen dem germanisch-flämischen Wesen und der fremden romanischen Ausdrucksform. Überhaupt bildete sich innerhalb des jungbelgischen Dichterkreises bald ein Gegensatz heraus zwischen denen, die vor allem Franzosen sein wollten, französische Dichter, die zufällig irgendwo in Belgien zu Hause waren, deren Ideale ein reines, mustergültiges, pariserisches Französisch und die Pflege der strengen Form und deren Feldgeschrei L'art pour l'art war, und den andern, die mit Bewußtsein eine eigne belgische Note und ein idiomatisches Französisch wollten, wie sie in metrischer Hinsicht eine große Freiheit und Lockerheit der Form einführten; und so sonderten sich auch hier bald zwei Schulen, die sich gegenseitig als Parnassiens und als Verslibristen und Symbolisten bezeichneten. Von

jenen ist Albert Giraud der bekannteste; sie beherrschten das führende Organ der Bewegung „La jeune Belgique“. Unter diesen stehen Verhaeren und Maeterlinck mit ihren Geistesverwandten: Lerberghe, Elskamp, Fontainas usw. obenan. Auf ihnen allein beruht der Wert und die Weltbedeutung der belgischen Literatur. Und gerade bei ihnen finden wir stets den erwähnten Widerspruch. Es scheint, sie haben sich zwischen zwei Stühle gesetzt. Sie haben literarisch ihre angestammte Art aufgegeben und doch in der fremden Sprache nicht volles Bürgerrecht erlangt. In Frankreich selbst, wo der konservative Sinn in der Literatur die klassizistische Tradition und Uniform pflegte, wollte man die individualistischen Eigenbrödler nicht als richtige Franzosen anerkennen. Verhaeren hat es nie zur Beherrschung der flämischen Sprache gebracht, auf der andern Seite ist sein Französisch nicht frei von Germanismen, und manche Stellen klingen wie übersetzt. Jethro Bithell, der englische Geschichtsschreiber der neubelgischen Literatur, meint sogar, daß Maeterlinck sich besser lese in englischer oder deutscher Übersetzung, und daß beide noch größer sein würden, wenn sie flämisch geschrieben hätten. Wir haben angedeutet, weshalb sie das nicht taten, aber damit sind die Gründe noch nicht erschöpft. Gerade der Blick auf die, die neben ihnen flämisch schrieben, zeigt noch deutlicher die Unmöglichkeit Einfache Lyrik, schlichter Ausdruck natürlicher, allgemein menschlicher Empfindung ist in jeder Sprache, jeder Mundart möglich; hier erklingen die Stimmen aller Völker in fröhlichem Wetteifer. Ebenso können Schilderungen

der Natur und des Volkslebens in naturalistischer Art oder doch auf naturalistischer Grundlage in jeder Volkssprache geschaffen werden; ja, hier scheint die Volkssprache der Gegend das natürliche von selbst gegebene Medium. Idealistische Dichtung, die eine eigne Lebensschau, ein neues Weltgefühl in symbolischen Bildern verkörpern will, kann es nicht; sie braucht eine Grundlage literarischer Tradition, eine Sprache, die durch lange Kultur für diesen Zweck ausgebildet und zubereitet ist. Der Dithmarsche Klaus Groth konnte alles, was er zu sagen hatte, in seiner niederdeutschen Mundart ausdrücken, und vielleicht nur in ihr. Sein Landsmann Friedrich Hebbel konnte es nicht; ihm konnte gar nicht der Gedanke kommen; er wäre nie er selbst geworden, er hätte nie eine Ahnung seines Wesens und Berufes erlangt, wenn ihm nicht das fein durchgebildete Instrument der hochdeutschen Sprache und der reiche, in ihr niedergelegte Schatz literarischer Kultur zur Verfügung gestanden hätten. Das gilt auch von Verhaeren und Maeterlinck. Schon die kosmische Gefühlsweise, die ihr Werk beseelt, verlangt eine gewisse Weite der Atmosphäre und Breite der Basis. Das flämische Volkstum wäre dafür eine zu schmale Grundfläche gewesen. Eine Eiche braucht einen gewissen Bodenumfang, um ihre Wurzeln nach allen Seiten strecken zu können. Und Empfindung und Ausdruck lassen sich im Grunde nicht voneinander trennen. Um die Weltdichter zu werden, die sie ihrer Anlage nach waren, mußten jene beiden in einer Weltsprache aufwachsen und sich bewegen. So war es eine zwingende, sachliche Notwendigkeit,

jenen ist Albert Giraud der bekannteste; sie beherrschten das führende Organ der Bewegung „La jeune Belgique“. Unter diesen stehen Verhaeren und Maeterlinck mit ihren Geistesverwandten: Lerberghe, Elskamp, Fontainas usw. obenan. Auf ihnen allein beruht der Wert und die Weltbedeutung der belgischen Literatur. Und gerade bei ihnen finden wir stets den erwähnten Widerspruch. Es scheint, sie haben sich zwischen zwei Stühle gesetzt. Sie haben literarisch ihre angestammte Art aufgegeben und doch in der fremden Sprache nicht volles Bürgerrecht erlangt. In Frankreich selbst, wo der konservative Sinn in der Literatur die klassizistische Tradition und Uniform pflegte, wollte man die individualistischen Eigenbrödler nicht als richtige Franzosen anerkennen. Verhaeren hat es nie zur Beherrschung der flämischen Sprache gebracht, auf der andern Seite ist sein Französisch nicht frei von Germanismen, und manche Stellen klingen wie übersetzt. Jethro Bithell, der englische Geschichtsschreiber der neubelgischen Literatur, meint sogar, daß Maeterlinck sich besser lese in englischer oder deutscher Übersetzung, und daß beide noch größer sein würden, wenn sie flämisch geschrieben hätten. Wir haben angedeutet, weshalb sie das nicht taten, aber damit sind die Gründe noch nicht erschöpft. Gerade der Blick auf die, die neben ihnen flämisch schrieben, zeigt noch deutlicher die Unmöglichkeit Einfache Lyrik, schlichter Ausdruck natürlicher, allgemein menschlicher Empfindung ist in jeder Sprache, jeder Mundart möglich; hier erklingen die Stimmen aller Völker in fröhlichem Wetteifer. Ebenso können Schilderungen

der Natur und des Volkslebens in naturalistischer Art oder doch auf naturalistischer Grundlage in jeder Volkssprache geschaffen werden; ja, hier scheint die Volkssprache der Gegend das natürliche von selbst gegebene Medium. Idealistische Dichtung, die eine eigne Lebensschau, ein neues Weltgefühl in symbolischen Bildern verkörpern will, kann es nicht; sie braucht eine Grundlage literarischer Tradition, eine Sprache, die durch lange Kultur für diesen Zweck ausgebildet und zubereitet ist. Der Dithmarsche Klaus Groth konnte alles, was er zu sagen hatte, in seiner niederdeutschen Mundart ausdrücken, und vielleicht nur in ihr. Sein Landsmann Friedrich Hebbel konnte es nicht; ihm konnte gar nicht der Gedanke kommen; er wäre nie er selbst geworden, er hätte nie eine Ahnung seines Wesens und Berufes erlangt, wenn ihm nicht das fein durchgebildete Instrument der hochdeutschen Sprache und der reiche, in ihr niedergelegte Schatz literarischer Kultur zur Verfügung gestanden hätten. Das gilt auch von Verhaeren und Maeterlinck. Schon die kosmische Gefühlsweise, die ihr Werk beseelt, verlangt eine gewisse Weite der Atmosphäre und Breite der Basis. Das flämische Volkstum wäre dafür eine zu schmale Grundfläche gewesen. Eine Eiche braucht einen gewissen Bodenumfang, um ihre Wurzeln nach allen Seiten strecken zu können. Und Empfindung und Ausdruck lassen sich im Grunde nicht voneinander trennen. Um die Weltdichter zu werden, die sie ihrer Anlage nach waren, mußten jene beiden in einer Weltsprache aufwachsen und sich bewegen. So war es eine zwingende, sachliche Notwendigkeit,

daß sie französisch schrieben; ganz abgesehen von dem äußern, doch auch nicht unwichtigen Umstande, daß ihnen der Gebrauch der französischen Sprache zugleich ein Weltpublikum sicherte, das sie sonst nur spät und auf Umwegen hätten erreichen können. Und wenn diese Lage auch eigentümliche Schwierigkeiten für sie enthielt, sie gab ihnen nicht nur Nachteile, sondern auch einen besonderen Vorzug. Sie stellte ihnen eine besondere Aufgabe: in sich eine Verschmelzung germanischen und romanischen Wesens darzustellen, wie sie Fundament und Ziel der europäischen Kultur ist, und dadurch auch auf eine politische Verständigung und Annäherung der Völker, die diese Kultur tragen, hinzuarbeiten. Daß sie tatsächlich in diesem Sinne gewirkt haben, ist unverkennbar; am deutlichsten zeigt es sich in dem großen Erfolge, den sowohl Maeterlinck wie Verhaeren gerade in Deutschland gehabt haben. Es ist eine der vielen verhängnisvollen Folgen und schmerzlichen Verluste dieses unseligsten aller Kriege, daß diese Wirkung gründlich zerstört und der flämische Volksstamm auf lange hinaus in feindlichen Gegensatz zu Deutschland gedrängt und der französischen Herrschaft ausgeliefert ist.

Noch eine Bemerkung möge diese einleitende Betrachtung schließen. Wir hoben die germanisch-flämische Stammesart bei Maeterlinck hervor. Was macht die Eigentümlichkeit des flämischen Volkstums aus? Was uns zuerst in die Augen springt, ist die außerordentlich kräftige und gesunde Ausbildung der Sinnlichkeit, sich gründend auf eine ungewöhnlich robuste, vollsaftige Vitalität überhaupt, die

sich auf niederer Stufe nicht selten als Rohheit und Gewalttätigkeit äußert; und als ihre Blüte dann eine, dem Deutschen im allgemeinen fremde Entwicklung und Kultur des Gesichtssinnes. Das ist nun allerdings das besondere Erbteil des ganzen niederländischen Stammes, des einzigen germanischen Stammes, der eine überragende Begabung für Malerei gezeigt und hier ein Höchstes geleistet hat. Vielleicht ist die flämische Sehart und Augenkunst noch etwas saftvoller und farbenprächtiger als die holländische — in Rubens und Rembrandt hat dieser Unterschied seine weltgeschichtliche Ausprägung gefunden. Aber bei aller Entfaltung des sinnlichen Lebens, sowohl in der Richtung auf derben Lebensgenuß, wie auf künstlerische Kultur ist die flämische Seele doch nie darin aufgegangen. Neben der Welt- und Augenlust wohnt ein Zug ins Übersinnliche, eine echte, naturwüchsige Frömmigkeit. Sie hat bei dem flämischen Volke nicht einen kämpferisch-reformatorischen, sondern einen naiv konservativen Charakter und äußert sich ganz in den überkommenen Formen des kirchlichen Werkdienstes. Vielleicht nirgends beherrscht und durchdringt der Katholizismus so das gesamte Volksleben wie in Flandern, und vielleicht nirgends bietet er ein so sympathisches, menschlich schönes Bild. Man lernt diesen kindlich naiven Katholizismus am besten aus den Erzählungen von Felix Timmermans kennen, dessen „Pallieter“ zugleich zeigt, wie vortrefflich er sich mit der flämischen Lebenslust und Sinnenfreude verträgt. Doch diese Kindergläubigkeit und Frömmigkeitsübung hat sich in ernsteren Gemütern vertieft und verinnerlicht, und aus ihr

ist dann eine Mystik erwachsen, die schon im Mittelalter in den südlichen Niederlanden blühte. Diese mystische Ader ist es, die in Maeterlinck in überraschender Mächtigkeit wieder zu Tage getreten ist. Wohl gibt es auch eine romanische Mystik, ja nach der Reformation hat sich die Mystik gerade in römisch-katholischen Ländern besonders reich entwickelt, aber von dieser kirchlich gebundenen, passiven, quietistischen Art führt kein Weg zu der ganz aus der Tiefe persönlicher Innerlichkeit quellenden, durchaus originalen und schöpferischen Mystik Maeterlincks. Auch hat er selbst uns ja deutlich genug gezeigt, wo wir seine Vorgänger zu suchen haben, und diese sind ausnahmslos germanische Geister, mit dem Großmeister der altniederländischen Mystik an der Spitze. Ein spontanes Wiedererwachen germanischer Mystik — das scheint mir der letzte Sinn der Erscheinung Maeterlincks, und unter diesem Gesichtspunkte soll im Folgenden das Werk des Dichters wie des Denkers gewürdigt werden.

DER DICHTER

1889—1896

Maurice (Polydore Marie Bernard) Maeterlinck ist am 29. August 1862 in Gent, der Hauptstadt Ostflanderns, geboren, als Sohn eines wohlhabenden Notars a. D. Er stammt aus einer sehr alten, flämischen Familie, die ihre Geschichte bis ins 14. Jahrhundert zurückverfolgen kann, wo sie in Renaix (Ostflandern) ansässig wurde. Seine Kindheit verbrachte er zum großen Teil auf dem Lande, zwischen Saatfeldern und Blumengärten in Oostacker, einem kleinen Orte an dem Kanale, der Gent mit dem holländischen Terneuzen an der Scheldemündung verbindet und der so breit ist, daß ihn Seeschiffe befahren können. Eindrücke dieser Zeit leben fort in dem so oft wiederkehrenden eindrucksvollen Bilde von dem großen Schiff, das majestätisch und lautlos auf dem Kanale dahingleitet. Seine Schulbildung erhielt er auf dem Jesuitencollegium in Gent, und die sieben Jahre (1878—85), die er hier zubrachte, sind die einzige Zeit seines Lebens, an die er sich ungern erinnert. Er hat oft gesagt, daß er sein Leben um den Preis dieser Jahre nicht noch einmal anfangen möchte. Die frommen Väter, die ihm mit ihrer engherzigen Tyrannei sein Kindheitsglück trübten, hatten es vermutlich darauf abgesehen, aus ihren Zög-

lingen zukünftige Priester und Jesuiten zu machen; bei Maeterlinck haben sie nur erreicht, daß er der katholischen Kirche früh entfremdet wurde. Und doch war die Zeit für ihn nicht verloren. Denn hier fand er zwei Freunde, die später seine Studiengenossen und literarischen Gefährten waren und deren Namen in der belgischen Literaturgeschichte einen guten Klang haben, beide ebenfalls Genter Kinder und mit Maeterlinck in derselben Klasse: Charles van Lerberghe (1861—1907) und Grégoire Le Roy Die Freunde, die damals schon über das Schulalter in unserem Sinne hinaus waren, trieben eifrig literarische Studien, natürlich heimlich, und machten selbst ihre ersten Versuche. Sie hielten zusammen „La jeune Belgique", und Maeterlinck soll sogar schon im Jahre 1883 ein Gedicht an sie eingesandt haben. Aber das war wohl ein Ausnahmefall. Im ganzen waren die jungen Dichter noch frei von literarischen Ambitionen, und Maeterlinck und van Lerberghe, durch eine intime Freundschaft verbunden, die dauerte, solange dieser lebte, fanden ihr Mitteilungsbedürfnis befriedigt, indem sie sich gegenseitig ihre Arbeiten vorlegten. Der letztere hat darüber später in einem Briefe[1]) interessante Mitteilungen gemacht, die umso willkommener sind, als wir sonst von diesen Jugendversuchen nichts wissen. Er schreibt darin: „Maeterlinck und ich hatten schon auf der Schule die Gewohnheit angenommen, uns unsere ersten Versuche mitzuteilen. Sie wurden von der anderen Seite einer gründlichen und

---

[1]) Am 13. Mai 1904 an Ad. van Bever, vgl. dessen Büchlein: Maurice Maeterlinck (Paris 1904) S. 6. f.

strengen Kritik unterworfen, und dieser Strenge schreibe ich es zu, daß keiner von uns daran dachte, sie an Zeitschriften einzuschicken. — Maeterlinck schickte mir also Verse, besonders Sonette in der Manier Hérédias, aber mit flämischer Färbung, kleine Romane in dem Genre Maupassants, ein Lustspiel voll Humor und ironischer Lebensbeobachtung und andere Versuche. Charakteristischerweise keine Tragödie, kein episches Gedicht, niemals etwas Schwülstiges oder Deklamatorisches, und ebensowenig etwas schmachtend Sentimentales. Weder Rhetorik noch Elegie hatten es ihm angetan. Er war ein schöner, starker, junger Mann, immer auf dem „Velo" oder im Segelboot, eine Art Student, wie man sie sich in Yale oder in Harvard denkt. Aber er war außerdem ein Dichter, und unter dem robusten Äußeren barg sich ein Temperament von äußerster Sensibilität."

Die letzte Bemerkung führt uns bereits in die Studentenzeit (seit 1885). Da Maeterlinck sie an der Universität seiner Vaterstadt begann, gemeinsam mit den bisherigen Freunden, so ist sie durch keinen scharfen Schnitt von den Jahren auf dem Collège getrennt. Nach dem Willen des Vaters studierte er Rechtswissenschaft. Seine Neigung und sein Interesse galt ausschließlich der Literatur; gewiß nicht zur Freude seiner Angehörigen und Lehrer. 1886 ging er zusammen mit Le Roy nach Paris, und hier kam er nun in das große, breitflutende literarische Leben der Hauptstadt hinein. Er gehörte dem gewählten Kreise an, dem Villiers de l'Isle Adam seine Erzählungen vortrug, ehe er sie niederschrieb, und von ihm scheint er den stärksten Eindruck empfangen

zu haben. Er wurde mit Mallarmé und Catulle Mendès bekannt. Le Roy führte ihn auch ein bei einer kleinen Dichtergruppe, die eben im Begriffe war, eine Zeitschrift „La Pléïade", herauszugeben, und im dritten Hefte dieser erschien im März 1886 eine Erzählung „Le Massacre des Innocents" unter dem Namen Morris Maeterlinck. Das ist also die erste Veröffentlichung des damals 23jährigen Autors, und die einzige Probe dieser Jugenddichtung, die uns vorliegt. Freilich ist sie auch eine große Seltenheit, denn jene Zeitschrift hatte nur geringe Verbreitung und ging schon nach dem 6. Hefte ein; und von seinen späteren Werken hat sie der Verfasser ausgeschlossen.[1])

Es ist eine mit krassem Realismus ausgeführte blutige Szene aus der spanischen Schreckensherrschaft in Flandern. Während die wilden Horden der spanischen Landsknechte das Land verwüsten, ist es einer Bauernschaft gelungen, eine kleine Abteilung abzufangen und umzu-

---

[1]) Diese Angabe verlangt allerdings eine Einschränkung. Nachdem die Erzählung schon an andern, ebenfalls für uns abgelegenen Stellen neugedruckt war, hat sie der Verfasser neuerdings in sein Kriegsbuch „Les Débris de la Guerre" (1916, p. 129—147) aufgenommen, mit offen ausgesprochen aktueller Beziehung, aber — ohne den Anfang! („Ich unterdrücke die ersten Absätze, die die Erzählung unnötig aufhalten.") Daß die (wirklichen oder vermeintlichen) Ausschreitungen des deutschen Heeres in Belgien durch Überfälle und Morde an deutschen Soldaten hervorgerufen waren, durfte ja nicht zugestanden werden. Daß diese Verstümmelung der Dichtung gerade angesichts der tendenziösen Verwendung eine Fälschung bedeutet, liegt auf der Hand, und so ist das Verfahren ein Zeugnis, bis zu welchem Grade das künstlerische Gewissen des Verfassers durch Haß und Kriegspsychose getrübt war.

bringen. Doch das ist bekannt geworden, und nun erscheint an einem Wintertage eine bewaffnete Truppe in dem schuldigen Dorfe, um blutige Rache zu nehmen. Aus allen Häusern und Höfen holt man die Kinder bis zu zwei Jahren aufwärts, um sie abzuschlachten, „wie es geschrieben steht im Evangelium Matthäi". Wer von den Eltern Widerstand wagt, wird gehängt. — Die künstlerische Aufgabe ist deutlich eine naturalistische Ausführung der biblischen Legende mit Übertragung in heimische, bekannte örtliche und zeitliche Verhältnisse; ähnlich wie Felix Timmermans die ganze Kindheitsgeschichte in Flandern angesiedelt hat. („Das Jesuskind in Flandern. Aus dem Flämischen übertragen von Anton Kippenberg. Insel-Verlag 1919.) Für diese uns zunächst befremdende und nicht immer unbedenkliche Verpflanzung der heiligen Geschichte ist offenbar die Malerei das Vorbild, die dergleichen ja stets mit naiver Selbstverständlichkeit getan hat und die in Belgien die beherrschende Kunst war. Maeterlinck erzählt selbst, daß ihm ein Gemälde von Pieter Breughel dem Älteren im Brüsseler Museum die Anregung gegeben hat. Stilistisch haben wir hier wohl eine der Studien nach Maupassant, von denen Lerberghe spricht. Die Erzählung ist in ihrer Art meisterhaft; sie ist reifer und gekonnter als sehr vieles, was der spätere Maeterlinck geschrieben hat. Sie ist mit großer Kraft und Sicherheit vorgetragen, und die ruhige Gehaltenheit und unerschütterliche Objektivität der Darstellung wirkt bei dem grausigen Gegenstande doppelt wohltuend und imponierend. Auf der anderen Seite fehlt der

Erzählung jeder eigentümlich Maeterlincksche Zug, überhaupt jede persönliche Note. Nichts deutet auf die spätere Entwicklung des Verfassers hin, und niemand würde, wenn die Erzählung ohne Verfassernamen gefunden würde, auf den Gedanken kommen, sie könne vom Verfasser des „Schatzes der Armen“ stammen. Sie ist eine meisterliche Studie, nichts weniger und nichts mehr, und so werden wir doch dem Autor Recht geben, wenn er sie von seinen eigentlichen Werken ausschloß.

Bei alle dem scheint sich Maeterlinck in Paris nicht wohl gefühlt zu haben. Nur sieben Monate hielt er es dort aus, dann kehrte er nach Flandern zurück. Auch jetzt verfolgte er die Laufbahn, in die ihn der Wille seines Vaters gewiesen hatte. Er ließ sich in Gent als Rechtsanwalt eintragen und lebte im Winter hier, im Sommer in seinem geliebten Oostacker. Das erinnert etwas an den jungen Goethe. Viel Prozesse führte er nicht gerade, aber in den Sachen, die er übernahm, bewährte er den klaren, präzisen Tatsachensinn und praktischen Verstand, den seine Freunde rühmen. Sonst lebte er, soweit möglich, in vollkommener Stille zwischen seinen Rosen- und Bienenstöken, denen schon seit der Kinderzeit seine Liebe und sein eifriges Interesse galt. Seine Zeit gehörte natürlich vor allem seinen dichterischen Arbeiten, aber mit dem Veröffentlichen hatte er es nicht eilig. Das wurde auch nicht anders, als er 1887 mit Georges Rodenbach bekannt wurde und zu dem Herausgeber der „Jeune Belgique“ in Beziehung trat. Nur drei Gedichte konnte diese in drei Jahren von ihm bringen. Auch in der Anthologie „Le Parnasse de la Jeune

Belgique“ (1887), der ersten *progammatischen* Kundgebung der jungbelgischen Dichterschule, war er mit seinen Genossen vertreten, obgleich die Herausgeber der symbolistischen Richtung gar nicht günstig waren. Endlich erschien 1889 in Paris das erste Buch des nunmehr 26jährigen Autors, eine Gedichtsammlung mit dem Titel „Serres chaudes“ (Treibhauspflanzen). Bei ihr muß unsere Betrachtung zunächst Halt machen.

* * *

Man kann nicht sagen, daß dieses Erstlingswerk gerade gute Erwartungen für die weitere Entwicklung des Verfassers erweckte. Es kann nicht leicht etwas Unjugendlicheres geben. Schon der Titel gibt eine treffende Charakteristik: es sind in der Tat Treibhausgewächse im vollen Sinne, und die Vorstellungen des Ungesunden und Künstlichen haben hier unbeschränkte Geltung. Noch erschöpfender wird vielleicht das Wesen dieser Dichtung durch das Wort Décadence bezeichnet, wenigstens nach Seite des ausgedrückten Gefühlsinhalts. Es ist ein beständiges Schwelgen in krankhaften überfeinerten Gefühlen, mit dem Grundton der Lebensmüdigkeit und Lebensohnmacht. „Ennui“ und „lassitude“, das sind die Worte, die immer wiederkehren, ununterbrochen ertönt die Bitte „ayez pitié“, und kaum eine Seite, auf der nicht das Bild von Kranken, Hospital, Krankenschwestern und ähnlichem begegnete:

> Hôpital! hôpital! au bord du canal!
> Hôpital au mois de Juillet!
> On y fait du feu dans la salle!
> Tandis que les transatlantiques sifflent
> sur le canal!

Hospital und Treibhaus — beide Symbole geben die Stimmung der Lebensunfähigkeit, des Abgeschlossenseins vom freien, gesunden Leben. Und einmal findet sich dafür noch ein anderes, nicht minder ausdrucksvolles Bild, das einer Taucherglocke:

O plongeur à jamais sous sa cloche!
Toute une mer de verre éternellement chaude!
Toute une vie immobile aux lents pendules verts!
Et tant d'êtres étranges à travers les parois!
Et tout attouchement à jamais interdit!
Lorsqu'il y a tant de vie en l'eau claire au dehors!

Und es ist charakteristisch, wie sich in die detaillierte Ausführung dieses Bildes dann unvermittelt Züge aus dem Bilde des Hospitals einschieben, für den Leser befremdend und störend, für den Dichter offenbar gleichwertig bis zum Zusammenfließen:

Achtung! hier sind die Flammenzungen des Golfstroms!
Halte ihre Küsse ab von den Wänden der Trauer!
Man hat den Fiebernden keinen frischen Schnee auf die Stirn gelegt,
Die Kranken haben ein Freudenfeuer angezündet
Und werfen mit vollen Händen grüne Lilien in die Flammen!

Noch treffender wird der formale Charakter dieser Gedichte durch den Buchtitel charakterisiert. Es ist eine üppige, künstliche, chaotisch wirre Vegetation seltsamer Bilder; ein Schwelgen in gesuchten Ausdrücken und auf-

fallenden Wortverbindungen; ein eigensinniges Vermeiden alles Einfachen und Natürlichen. Namentlich macht der Dichter von zwei Kunstmitteln ausgedehnten Gebrauch. Er liebt es, Seelenzustände, Gefühle usw. als Pflanzen oder auch als Tiere darzustellen, oder es werden der Seele allerlei Gliedmaßen beigelegt. Dazu werden dann Farbenbezeichnungen oder andere von Sinneswahrnehmungen hergenommene Adjektive in verschwenderischer Fülle ausgestreut. In manchen Gedichten enthält fast jede Zeile Ausdrücke wie „les songes lilas", „l'ennui bleu", „les deuils verts de l'amour", „les tiges rouges des haines", „les serpents violets des rêves" usw. Das folgende Gedicht, das ich, damit nichts verloren gehe, im Original hersetze, wird eine gute Vorstellung von Art und Sinn dieser Bildersprache geben; es gehört zu den nicht zahlreichen der Sammlung, die der Wirkung eines echten Kunstwerkes wenigstens nahe kommen.

Feuillage du cœur

Sous la cloche de cristal bleu
De mes lasses mélancolies,
Mes vagues douleurs abolies
S' immobilisent peu à peu:

Végétations de symboles,
Nénufars mornes des plaisirs,
Palmes lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles.

Seul, un lys érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile,

Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux.

Et dans les lueurs qu' il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Elève vers le cristal bleu
Sa mystique prière blanche.

Das andere Mittel ist die Häufung der verschiedensten Bilder in langer Reihe, die meistens alle dasselbe ausdrücken sollen, zuweilen aber auch einer wechselnden Reihe von Gefühlsnüancen entsprechen. Dies begegnet besonders in den „freien Versen", die Maeterlinck hier neu eingeführt hat (neben den vorherrschenden vierzeiligen Strophen, überwiegend mit Kreuzreimstellung); Versen, die sich von unsern „freien Rhythmen" durch den völligen Mangel eines wirklichen Rhythmus unterscheiden und die am meisten, und wohl nicht zufällig, an die langrollenden Streckverse Walt Whitmans erinnern. Das erste (und kürzeste), eine Art Programmgedicht, mag als Beispiel dieser Reihengedichte dienen.

Treibhaus

O Treibhaus inmitten der Wälder!
Mit deinen Türen auf immer geschlossen!
Und alles, was da ist unter deiner Kuppel!
Und unter meiner Seele in gleicher Weise!

Die Gedanken einer Prinzessin, die hungert,
Die Langeweile eines Matrosen in der Wüste,
Eine Blechmusik vor den Fenstern der Unheilbaren.

Geht in die lauesten Winkel!
Es ist, wie wenn eine Frau ohnmächtig wird an
einem Erntetage;
Es sind Postillone im Hofe eines Hospizes;
In der Ferne geht ein Elennjäger, der Kranken-
wärter geworden.

Beseht es beim Mondlicht!
(O, da ist nichts an seinem Platze!)
Es ist wie eine Verrückte vor den Richtern,
Ein Kriegsschiff mit vollen Segeln auf einem Kanal,
Nachtvögel auf Lilien,
Ein Totengeläut gegen Mittag,
(Dort unter diesen Glocken!)
Ein Krankenzug in der Prärie,
Ein Ätherduft an einem sonnigen Tage.

Mein Gott! mein Gott! wann werden wir Regen
haben
Und Schnee und Wind im Treibhause!

Diese Bilder sind meistens nur so kurz angedeutet, daß kaum ein wirkliches Anschauungsbild zustande kommen kann. Dafür springt das Gedicht ununterbrochen von einem aufs andere, und die Häufung muß die fehlende Vertiefung ersetzen. Vollends gehen die Bilderreihen niemals zu einer Anschauungs-Einheit zusammen; durchgängig schlagen sich die Bilder gegenseitig tot. So entsteht bei allem Überfluß der Bilderei doch selten ein wirklich geschautes Bild, und das Ganze erscheint formlos und chaotisch.

Aber vielleicht kommt es dem Dichter gar nicht auf klare, reine, mit sich einige Anschauung an? Vielleicht will er gar nicht Anschauung geben? Ja, so muß es sein; das verrät die offenbar gewollte Nebeneinanderstellung heterogener Bilder und die innere Unmöglichkeit einzelner, deren Teilvorstellungen unvereinbar sind („O Treibhaus inmitten der Wälder!"). Sie sollen nicht klare, einheitliche Anschauung geben, sondern einzelne Vorstellungen aufrufen, die mit einem bestimmten Gefühlsgehalt geladen sind, und durch deren gefühlsbestimmte Zusammenordnung eine besondere Stimmung erzeugen. Und diesen Zweck erfüllen sie allerdings in hohem Grade. Wenn man sich der Wirkung dieser Gedichte hingibt, ohne mit falschen Ansprüchen vor sie zu treten, dann reden sie doch mit einer eignen Eindringlichkeit. Sie wirken ja auch nicht nur durch ihre Bildersprache, sondern ebenso durch musikalische Mittel. Wie die französische Lyrik der Zeit weiß auch Maeterlinck mit Vokalklängen Wortmusik zu machen. So ein besonders deutliches Beispiel, wo allerdings gerade durch die Übertreibung die Wirkung verloren geht:

Ennui

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du réveil;
Je vois les paons blancs, les paons d'aujourd'hui,
Les paons en allés pendant mon sommeil
Les paons nonchalants, les paons d'aujourd'hui,
Atteindre indolents l'étang sans soleil,
J'entends les paons blancs, les paons de l'ennui,
Atteindre indolents les temps sans soleil.

Feiner und künstlerischer ist Wortwiederholung und Wiederaufnahme angewendet in dem Schlußgedicht, das also beginnt:

Mon âme en est triste à la fin;
Elle est triste enfin d'être lasse,
Elle est lasse enfin d'être en vain,
Elle est triste et lasse à la fin
Et j'attends vos mains sur ma face.

Im ganzen sind die strophischen Gedichte die wertvolleren und gelungeneren. Sie sind auch geformter und maßvoller in jenen Wunderlichkeiten; man spürt die erziehende, bändigende Wirkung von Vers und Strophe. Manche muß man wohl schön nennen, wenn auch kaum eins zu ungetrübter Klarheit gediehen ist.

Zum Abschluß gebe ich das zweite Gedicht im Original und in der Übertragung von K. L. Ammer:

Oraison

Ayez pitié de mon absence
Au seuil de mes intentions!
Mon âme est pâle d'impuissance
Et de blanches inactions.

Mon âme aux œuvres délaissées,
Mon âme pâle de sanglots
Regarde en vain ses mains lassées
Trembler à fleur de l'inéclos.

Et tandis que mon cœur expire
Les bulles des songes lilas,

Mon âme, aux frêles mains de cire,
Arrose un clair de lune las;

Un clair de lune où transparaissent
Les lys jaunis des lendemains;
Un clair de lune où seules naissent
Les ombres tristes de ses mains.

Gebet

Barmherzigkeit, mein Gott, Barmherzigkeit,
Daß ich schon an des Wollens Schwelle fehle!
Bleich ist vor Ohnmacht meine Seele,
Vor weißer Ohnmacht und Untätigkeit.

Die Seele mit den halbvollbrachten Taten,
Die Seele, bleich vom Weinen und vom Klagen,
Sieht vor dem Unerschloßnen ihre matten
Und schwachen Hände zittern und verzagen.

Und während aus dem Herzen veilchenblaue
Traumblasen steigen, hat ein Mondenstrahl
Die schwachen Hände ihr, wie Wachs so fahl,
Benetzt mit seinem müden Silbertaue, —

Ein Mondenstrahl, darinnen schon ein Schimmer
Der welken Lilien künftiger Tage lebt,
Ein Mondenstrahl, aus dessen bleichem Flimmer
Sich trüb der Schatten ihrer Hände hebt.

Die „Serres chaudes", für sich genommen, sind zweifellos das Werk eines echten Dichters. Ein starkes ganz einheitliches Grundgefühl lebt

in ihnen, das sich eine eigne Sprache geschaffen hat und dem sich kein Leser auf die Dauer entziehen kann, aber sie sind auch kein literarisches Ereignis, und kennten wir den Verfasser nicht sonst, so wären sie eine Urkunde des in den 80er Jahren herrschenden Symbolismus unter vielen und würden außer den Literarhistorikern wenig Leser finden. So haben sie nun freilich ein erhöhtes Interesse als das erste Flügelregen des Genius, der die Jahrhundertwende überleuchtet. Aber dabei geben sie uns nun auch ein Rätsel auf durch den augenfälligen Widerspruch zwischen dem Bilde, das sie von dem Verfasser geben, und allem, was wir sonst von diesem erfahren. Maeterlinck war ja, darin stimmen alle Zeugnisse überein, nichts weniger als ein lebensferner und lebensuntüchtiger Dekadent und Ästhet. Wie kommt der frische, urgesunde Jüngling, der große Naturfreund und Sportsmann, der praktische Geschäftsmann dazu, solche müden, abgelebten Gedichte zu schreiben? Hat er nur eine literarische Mode mitgemacht und dem Zeitgeschmack gehuldigt? Ist da alles gar nicht erlebt und selbstempfunden? Wir werden uns sehr bedenken, diese Frage zu bejahen. Nicht nur, daß der unmittelbare Eindruck widerspricht. Wir müßten dann auch die gesamte Produktion der nächsten Jahre, die doch nach einstimmigem Urteil das Echteste und Eigenste des ganzen Maeterlinck ist, in diese Verdammnis einschließen, denn auch sie ist von dem gleichen Grundgefühl der Lebensscheu durchdrungen und beherrscht, nur daß diese jetzt zu Lebensangst und -grauen gesteigert ist. Das liegt freilich auf der Hand: Maeterlinck ist

hier stark von der herrschenden Zeitströmung beeinflußt. Aber das hat nichts mit Anempfindung und Nachahmung zu tun, und spricht nicht gegen die Echtheit des Gefühls. Auch das größte Genie, und vielleicht gerade dies am *meisten, muß sich in seinen Entwicklungsjahren von dem Geist seiner Zeit durchwehen und* durchwirken lassen; das ist eben für den Künstler das entscheidende und bildende Erleben, dadurch gewinnt er die fruchtbare Verbundenheit mit der Welt, der er angehört und als deren Dolmetsch er reden wird. Wir sind jetzt in der Zeit der Decadence- und Fin-de-siècle-Dichtung. Überall, besonders in der ganzen jungbelgischen Dichtergeneration, bei Lerberghe, Georges Rodenbach u. a. begegnen uns ähnliche Stimmungen und ähnliche Ausdrucksformen. Selbst der so gesunde und vollsaftige Verhaeren hat seine kranke Zeit, die durch drei Gedichtbände hin dauert. Maeterlinck ist offenbar in Paris in diese Atmosphäre eingetaucht und von ihr infiziert. Wir wissen ja gar nichts darüber, was er in dieser Zeit erlebt hat. Schließlich ist eine solche Periode bei einem gesunden Menschen durchaus nicht etwas Sonderbares und Unnormales, im Gegenteil, sie ist natürlich und vielleicht notwendig. Jeder Jüngling, in dem ein echter Mensch steckt, hat in seiner Werdezeit eine kritische Periode, die Durchgangsstufe vom Kinde zum Mann, die man früher als Flegeljahre bezeichnete, die Zeit, wo er aus dem Kindheitsparadiese hinausgetreten und in der Welt des Manneslebens noch nicht heimisch geworden ist. Dieser unsichere, haltlose Übergangszustand erzeugt unvermeidlich unfrohe Gefühle; in ihm herrscht

häufig eine Stimmung von Müdigkeit, von Scheu und Angst vor dem Leben, das als eine fremde und ungeheure Macht vor dem jungen Gemüte steht, eine Schwermut, für die meist jeder sichtbare Grund und äußere Anlaß fehlt. *Nicht darin zeigt sich die Gesundheit eines Menschen, daß er solche Zeiten nicht kennt,* sondern daß und wie er sie überwindet. Das unterscheidet die gesunde und die krankhafte, lebensuntaugliche Natur: für jene ist es ein zeitweiser, vorübergehender Zustand und, wie heftig auch die Symptome sein mögen, eine Durchgangsstufe zu höherer Gesundheit; für die krankhaft veranlagte ist es das entscheidende und endgültige Geschick. Das läßt sich freilich oft erst hinterher erkennen. Bei Maeterlinck entspricht die spätere Entwicklung dem, was seine physische und seelische Gesundheit erwarten läßt, und die Heftigkeit und lange Dauer dieser „dekadenten" Periode zeugt nur von dem Tiefgang und der Intensität seines inneren Lebens.

* * *

Noch in demselben Jahre erschien das zweite Buch von Maeterlinck, sein erstes Drama, dem eine günstige Laune des Zufalls jenen erstaunlichen Erfolg zuteil werden ließ. Es hatte darauf gewiß nicht gerechnet, denn es trat äußerst bescheiden in die Welt: nur 30 Exemplare waren auf einer kleinen Handpresse mit Hilfe des Dichters selbst hergestellt. Eins von diesen hatte Mallarmé erhalten, und bei ihm fand es der bekannte, warmherzige Kritiker und Romanschriftsteller Octave Mirbeau. „Was ist das?" fragte Mirbeau. „Ein Meisterwerk. Das

müssen Sie lesen." Das Ergebnis war ein Artikel Mirbeaus im Figaro vom 24. August 1890, so voll überschwenglicher Begeisterung, wie sie selten einem dramatischen Erstling gewidmet ist. „Ich weiß nichts von Herrn Maurice Maeterlinck. Ich weiß nicht, woher er ist, noch wie er ist... Ich weiß nur, daß er ein Meisterwerk geschaffen hat, nicht eins, das im voraus als Meisterwerk abgestempelt ist, so wie es unsere jungen Meister alle Tage hervorbringen, sondern ein bewunderungswürdiges, ewiges Meisterwerk, ein Meisterwerk, das hinreicht, um einen Namen unsterblich zu machen und das alle, die nach Schönheit und Größe hungert, veranlassen wird, seinen Namen zu segnen; ein Meisterwerk, wie ehrlich sich plagende Künstler wohl zuweilen, in den Stunden der Begeisterung, davon geträumt haben, eins von ihnen geschrieben hat. Kurz, Maurice Maeterlinck hat uns das größte Werk des Genies in zu schreiben, wie es jedoch bis heute keiner unserer Zeit geschenkt, das außerordentlichste und das einfachste zugleich, nur vergleichbar und — darf ich es sagen? — an Schönheit überlegen dem Schönsten bei Shakespeare. Dies Werk heißt „La Prinzesse Maleine".

Wir lächeln über diesen maß- und kritiklosen Enthusiasmus, aber wir sollten uns doch fragen, ob diese romanische Begeisterungsfähigkeit und -willigkeit, so oft sie sich auch im Objekt vergreifen oder in geschmackloser Art äußern mag, nicht doch im ganzen ein günstigeres Klima für das Gedeihen einer Literatur schafft als unsere norddeutsch kühle, schwerfällige, mißtrauische Art. Wir lächeln auch über den „belgischen Shakespeare", wie Mae-

terlinck nun abgestempelt war. Die Ähnlichkeit mit Shakespeare lag allerdings auf der Hand und ließ sich nicht übersehen, sie empfand auch der boshafte Max Nordau, der das Stück „eine Shakespeare-Fibel für Kinder und Patagonier“ nannte. Die urzeitliche Wildheit des Stoffes, die Häufung von Greueln, die nordisch düstere, blutgerötete Stimmung des Ganzen, das starke Mitspielen der äußeren Natur, der häufige Wechsel des Schauplatzes, der Realismus in der Behandlung der Nebenfiguren und Zwischenszenen, das ist unverkennbar Shakespearisch, und ebenso augenfällig sind die Vorbilder für einzelne Gestalten und Szenen. Der lebenskranke, melancholische, ahnungsvolle und entschlußunfähige Prinz Hjalmar, der sich dann im letzten Moment doch zum Morde aufrafft, wäre nicht denkbar ohne den Dänenprinzen Hamlet, ebensowenig wie der altersschwache, verstörte König mit seinen irren Reden zur Orchesterbegleitung des Sturmes ohne Lear. Doch diese und andere Ähnlichkeiten — ich erwähne noch die Häufung unheilverkündender Vorzeichen im Anfange, nach Julius Caesar — beruhen auf Beeinflussung und Schülerschaft, nicht auf Wesensverwandtschaft. Sie sind fast alle verschwunden, sobald Maeterlinck seinen eigenen Stil gefunden hat, d. h. schon im nächsten Werk. Und sie lassen auch nur die wesentlicheren und innerlicheren Unterschiede um so stärker hervortreten. Die Figuren dieses Stükkes sind nicht Menschen von Fleisch und Blut, sondern körperlose, haltlose Schemen. Fast bewußtlos und willenlos werden sie vom Winde des Verhängnisses durcheinander geweht. Damit hängt dann zusammen, daß auch der Hand-

lung strenge Motivierung und Folgerichtigkeit fehlt. Von geschlossenem dramatischen Aufbau, energischer Konzentration und Spannung ist vollends keine Rede. So tut der Vergleich mit Shakespeare dem Stücke in Wahrheit Unrecht, denn er zwingt uns einen Maßstab auf, den es nicht erträgt. Wenn wir es als wirkliches Drama nehmen und an dem Großmeister des Dramas messen, dann sehen wir nur seine Mängel, und es erscheint in jedem Sinne unzulänglich. Wir können ihm nur gerecht werden, können die starke und tiefe Wirkung, die doch tatsächlich von ihm ausgeht, nur begreifen, wenn wir erkennen, daß es nur scheinbar ein Drama ist, in Wahrheit aber ganz andere Wirkungen anstrebt. Jene schattenhaften Wesen, jene planlos wechselnden Vorgänge wollen gar nicht als solche ernst genommen werden und sind nicht um ihrer selbst willen da, sie sind nur Mittel, um gewisse Stimmungen hervorzurufen, und diesen Zweck erfüllen sie durchaus. Die Dichtung ist Stimmungskunst und nichts als das. Sie ist im Grunde ein lyrisches Werk, wie ihre Vorgängerin, das Gedichtbuch „Serres chaudes". Und die Stimmung selbst, die hier ihren Ausdruck gefunden hat, ist ja nur die weiterentwickelte, gesteigerte Grundstimmung, die wir dort fanden. Eine Stimmung des Schreckens und Grauens. Auf diese wird von der ersten Seite an mit aller Entschiedenheit hingearbeitet; um sie zu erzeugen, ist der Dichter in seinen Mitteln nicht wählerisch. Er nimmt alles, was ihm die Tradition des Theaters, was ihm besonders sein Vorbild Shakespeare bietet, und die Häufung zeigt noch den Eifer des Anfängers, der sich nicht genug tun

kann. Aber wenn auch manches Ingrediens bei näherer Prüfung äußerlich und willkürlich erscheint, wenn auch vielleicht einzelnes durch allzu deutliche Absichtlichkeit verstimmt, im ganzen wird eine ungewöhnlich intensive Wirkung erreicht, denn das Grundgefühl selbst ist echt und erlebt, und dies durchwaltet das Ganze mit nicht nachlassender Vehemenz und zwingt den Leser in seinen Bann.

Ist in formaler Hinsicht Shakespeare der Lehrmeister des Dichters gewesen, so hat er den Stoff seiner Dichtung dem deutschen Märchen entnommen. In den „Kinder- und Hausmärchen" der Brüder Grimm steht als Nr. 198: „Jungfrau Maleen". Es stammt aus Meldorf und vertritt eine Spielart des weitverbreiteten Märchentypus von der echten und der falschen Braut, die ausschließlich in den nordgermanischen Ländern bis nach Holstein hin vorkommt. (Ich habe sie gelegentlich als das „Märchen von der stellvertretenden Braut" bezeichnet.) Das Meldorfsche Märchen ist ungewöhnlich klar in der Anlage und gut erzählt. Jungfrau Maleen ist eine Königstochter, um die ein Prinz wirbt, den sie liebt. Aber der Vater will sie einem andern geben, und da Maleen keinen andern als ihren Geliebten nehmen will, so läßt er sie in einen finstern Turm, in den kein Sonnenstrahl dringt, einmauern, nachdem er sie mit Speise für sieben Jahre versehen hat. Als die sieben Jahre um sind und sie noch immer nicht befreit wird, da versucht sie, mit dem Brotmesser ein Loch in die Mauer zu machen, und nach langer Mühe gelingt es. Aber da ist das Schloß zerstört und die Stadt verbrannt und das Land weit und breit ver-

heert und menschenleer. Nach langem Umherwandern findet Maleen endlich an einem Hofe als Aschenputtel in der Küche Unterkunft. Es ist der Hof eben des Königs, dessen Sohn ihr Verlobter war, und dieser ist eben im Begriff, eine andre Braut zu heiraten, die ebenso häßlich von Angesicht als böse von Herzen ist. Wegen ihrer Häßlichkeit hat sie Scheu, sich vor den Leuten zu zeigen, und so zwingt sie Jungfrau Maleen, an ihrer Stelle und in ihren Kleidern zur Trauung zu gehen. Unterwegs führt diese seltsame Reden mit einem Brennnesselbusch am Wege, mit dem Kirchhofsstege und der Kirchentür, und auf die Fragen des Königssohnes antwortet sie immer: „ich dachte nur an die Jungfrau Maleen.“ Als zur Nacht die fremde Braut in das Zimmer des Königssohnes geführt ist, da fragt er sie, was sie unterwegs gesagt habe, aber sie weiß es nicht und muß erst hinaus, ihre Magd fragen. Und als sie auch das Geschmeide nicht hat, das er ihr an der Kirchentür umgehängt, da zieht er ihr den Schleier fort, erschrickt über ihre bodenlose Häßlichkeit und erfährt nun den Zusammenhang. Sie soll nun das Aschenputtel holen, will es aber schnell durch die Diener töten lassen. Doch sein Hilferuf lockt den Königssohn herbei, der sie nun als die rechte Braut erkennt und in ihr dann auch die totgeglaubte Jungfrau Maleen wiederfindet. „Da küßten sie einander und waren glücklich für ihr Leben. Der falschen Braut ward zur Vergeltung der Kopf abgeschlagen.“

Maeterlincks Verhältnis zu seiner stofflichen Quelle ist dem zu seinem stilistischen Vorbilde analog: äußerlich enger Anschluß, besonders im

ersten Teile, im Wesentlichen denkbar größter Gegensatz. Wie weit sind wir hier von der naiven Gläubigkeit und dem sonnenhellen Optimismus des Märchens entfernt! Wenn sich das Stück von Shakespeare durch eine eigentümliche Primitivität und stammelnde Kindlichkeit der Technik unterscheidet, so vom Märchen wiederum durch den vollständigen Mangel wirklicher Kindlichkeit und Naivität, durch die von Angst und Grausen erfüllte Atmosphäre, die Decadencestimmung, wie sie nur in überreifen Kulturen zu entstehen pflegt, und die rücksichtslose und raffinierte Art, wie diese Stimmung hergestellt wird. Ein Märchendrama, das im Grunde weder dramatisch noch märchenhaft ist, das aber sowohl die Möglichkeiten dramatischer Darstellung wie die Motive des Märchens sehr wirksam zu seinem Zwecke verwendet. Dabei ist Maeterlinck um die elementarsten Bedingungen des Lebens viel unbekümmerter als selbst das Märchen. Wenn in diesem die standhafte Maleen in den Turm eingemauert wird, so ist doch dafür gesorgt, das sie mit Speise versehen ist, und als diese nach sieben Jahren ausgeht, entsteht eine ernst genommene Schwierigkeit. Hier wird daran nicht gedacht, und ebensowenig macht sich der Dichter Sorge, wie seine Maleine durch die kleine Mauerlücke, die höher ist als die Wipfel der Bäume, ins Freie und auf den Erdboden kommt. Dagegen ziehen dramatisch belanglose Einzelheiten sein Interesse an. Der Moment, wo die Eingeschlossenen zuerst wieder das Sonnenlicht sehen, wird einer ausgeführten Darstellung gewürdigt, und dies ist eine der schönsten und eigentümlichsten Stellen des Ganzen:

Amme. Der Stein!

Maleine. Der...?

Amme. Ja, — er hat sich gerührt!

Maleine. Der Stein hat sich gerührt?

Amme. Er hat sich gerührt! er ist los. Die Sonne dringt durch den Mörtel! Kommt und seht! Sonne liegt auf meinem Kleide! Sonne liegt auf meinen Händen! Sonne liegt auf Eurem Gesicht! Sie liegt auf den Mauern! Löscht die Lampe aus! Sie ist überall! Ich will dem Stein einen Stoß geben!...

Maleine. Du siehst etwas durch den Spalt?

Amme. Ja, ja! — Nein! ich sehe nur die Sonne.

Maleine. Ist es die Sonne?

Amme. Ja, ja! Es ist die Sonne. Aber seht doch! Es ist wie Silber und Perlen auf meinem Kleide! Und warm wie Milch rinnt es über meine Hände!

Maleine. Laß mich doch auch sehen!

Amme. Seht Ihr was?

Maleine. Ich bin ganz geblendet!

Amme. Es ist doch merkwürdig, daß wir gar keine Bäume sehen. Laßt mich einmal sehen!...

Maleine. Siehst du welche?

Amme. Nein. Wir sind sicher oberhalb der Bäume. Aber der Wind weht. Ich will versuchen, den Stein hinabzustoßen. Oh! (Sie weichen zurück vor den Sonnenstrahlen, die plötzlich hereinbrechen, und bleiben eine Zeitlang schweigend in der Tiefe des Gemaches.) Ich sehe nichts mehr!

Maleine. Sieh doch! sieh doch! Ich habe Angst.

Amme. Schließt die Augen! Ich glaube, ich werde blind!

Maleine. Ich will selbst sehen.
Amme. Nun?
Maleine. Oh, es ist wie ein feuriger Ofen! Ich habe rote Mühlräder in den Augen!
Amme. Aber seht Ihr denn nichts?
Maleine. Noch nicht! — Doch! doch! Der Himmel ist ganz blau! Und der Wald! Oh, der ganze Wald!
Amme. Laßt mich sehen!
Maleine. Warte! Jetzt fange ich an zu sehen.
Amme. Seht Ihr die Stadt?
Maleine. Nein.
Amme. Und das Schloß?
Maleine. Nein.
Amme. Das macht, weil es auf der andern Seite liegt.
Maleine. Aber — ich sehe doch das Meer!
Amme. Ihr seht das Meer?
Maleine. Ja, ja, da ist das Meer! Es ist ganz grün.
Amme. Aber dann müßt Ihr doch auch die Stadt sehen! Laßt mich hinschauen!
Maleine. Ich sehe den Leuchtturm!
Amme. Ihr seht den Leuchtturm?
Maleine. Ja. Ich glaube, es ist der Leuchtturm.
Amme. Aber dann müßt Ihr doch die Stadt sehen.
Maleine. Ich sehe die Stadt nicht.
Amme. Ihr seht die Stadt nicht?
Maleine. Ich sehe die Stadt nicht.
Amme. Ihr seht nicht den Wartturm?
Maleine. Nein.
Amme. Das ist ja sonderbar.
Maleine. Ich sehe ein Schiff auf dem Meere!
Amme. Ein Schiff auf dem Meere?
Maleine. Mit weißen Segeln.

Amme. Wo ist es?

Maleine. Oh, der Meerwind wühlt mir in den Haaren! — Aber es stehen keine Häuser mehr die Straßen auf und ab!

Amme. Was? — Sprecht nicht so nach außen, ich höre nichts.

Maleine. Es stehen keine Häuser mehr die Straßen auf und ab.

Amme. Es stehen keine Häuser mehr die Straßen auf und ab?

Maleine. Es stehen keine Kirchtürme mehr ringsum im Lande.

Amme. Es stehen keine Kirchtürme mehr ringsum im Lande?

Maleine. Es stehen keine Mühlen mehr auf den Wiesen.

Amme. Keine Mühlen mehr auf den Wiesen?

Maleine. Ich erkenne nichts mehr wieder!

Amme. Laßt mich sehen. — Es ist kein einziger Baum auf den Feldern. Oh, die große steinerne Brücke ist zerstört. — Aber was haben sie denn mit den Zugbrücken gemacht? — Da ist ein Pachthof abgebrannt! — Und der auch! — Und der auch! — Und der auch! — Aber... Oh, Maleine! Maleine!

Maleine. Was?

Amme. Alles ist abgebrannt! Alles ist abgebrannt! Alles ist abgebrannt!

Maleine. Alles ist...?

Amme. Alles ist abgebrannt, Maleine! Alles ist abgebrannt! Oh, jetzt sehe ich es! Es ist nichts mehr da!

Maleine. Das ist nicht wahr. Laßt mich selbst sehen!

Amme. Soweit das Auge sieht, ist alles abgebrannt! Die ganze Stadt ist nur noch ein

schwarzer Steinhaufen. Vom Schlosse sehe ich nichts mehr als die Gräben voll von Steinen! Kein Mensch und kein Tier ist mehr auf den Feldern! Nichts ist da als die Raben auf den Wiesen! Es ist nichts stehen geblieben als die Bäume!

Maleine. Aber dann!...

Amme. Ach!...

Damit schließt der erste Akt. Der zweite beginnt mit einer Szene von entgegengesetztem Kolorit, wie denn jener Lichtjubel in unserm Drama ganz vereinzelt und ein Vorklang viel späterer Dichtungen ist. Wir finden Maleine und die Amme bei Nacht im tiefen Walde, wo sie sich auf dem Wege nach Ysselmonde, der Residenz des Verlobten, verirrt haben. Nun treffen sie auf einmal drei Arme und versuchen, von ihnen Auskunft über den gewesenen Krieg und über den einzuschlagenden Weg zu erhalten, während die Amme zugleich bemüht ist, durch vorsichtig abwehrende und irreführende Antworten die verdächtigen Gesellen Maleine vom Leibe zu halten. Ein stimmungsmächtiges Nachtstück, wirksam durch das, was die kargen, gewollt inhaltsarmen Worte verbergen. Und nun gelangen wir nach Ysselmonde, das ebenso wie Maleines Heimat Harlingen in Holland liegen soll, aber in einem sehr phantastischen, zu nordischer Düsterkeit und Wildheit hinaufgesteigerten Holland, das mit dem offnen und hellen, nüchternen und recht unromantischen Holland der Wirklichkeit wenig Ähnlichkeit hat. Und hier finden wir nun eins jener Schlösser, wie sie bei Maeterlinck immer wieder begegnen, jener alten, unheim-

lichen, von hohen Bäumen beschatteten und von Fieberdünste aushauchenden Sümpfen umgebenen Schlösser voll finsterer Winkel und Gänge und voll schauriger Geheimnisse, die der rechte Schauplatz für die grausigen Ereignisse sind.

Hier spielt also die zweite, größere Hälfte des Dramas. Und da ist nun von dem feinen Reiz und der treuherzigen Kunst des Märchens wenig geblieben. Das Interesse in diesem geht darauf, wie die erste, echte Braut bei der Trauung die Stelle der zweiten, bösen einnehmen muß, auf Veranstaltung dieser selbst, und wie sie dann an ihren Reden beim Kirchgange erkannt wird, und es ist gesammelt auf den Moment, wo sie sich zu erkennen gibt und spricht: „ich bin die Jungfrau Maleen, die um dich sieben Jahre in der Finsternis gefangen gesessen Hunger und Durst gelitten und so lange in Not und Armut gelebt hat: aber heute bescheint mich die Sonne wieder. Ich bin dir in der Kirche angetraut und bin deine rechtmäßige Gemahlin.“ Daran erinnert nur eine Szene. Prinz Hjalmar hat Uglyane (Name aus engl. ugly abgeleitet?) zum Stelldichein am Abend in den Park bestellt, um zu sehen, „ob die Nacht sie zum Nachdenken bringt“. Aber Maleine als Zofe sagt sie eigenmächtig ab und geht selbst an ihrer Statt. Also, dies Motiv, aus dem dort die ganze Komposition herauswächst, wird hier zu einer kleinen Intrige, und von der großen, sicheren Kunst der Anagnorisis ist vollends keine Spur; man kann eine so dankbare Erfindung nicht ungeschickter und wirkungsloser verpatzen. Maleine sagt einfach: „Ich denke an Prinzeß Maleine“, und auf seine Frage: „Ihr

kennt Prinzeß Maleine?" — „Ich bin Prinzeß Maleine', was sie auf seinen Einwand: „Aber die ist ja tot!" einfach wiederholt (alles wird mehrmals gesagt), und damit ist nun die Erkennungsszene zu Ende, er nennt sie von nun an Maleine, und im übrigen geht die künstliche Stimmungsmache, die diesen Auftritt so unerquicklich macht, weiter. Aber was im Märchen der Schlußeffekt, das steht hier am Ende des zweiten Aktes, die eigentliche Geschichte soll erst kommen. Und für diese hat Maeterlinck einen andern Märchentypus zu Hilfe genommen. Die eigentliche Feindin Maleines und das böse Prinzip des Stückes ist gar nicht Uglyane, die eine recht geringe und unbedeutende Rolle hat, — sie tritt nach dem Anfange des dritten Aktes gar nicht mehr auf, — sondern deren Mutter, die böse, verführerische Königin Anna, die böse Stiefmutter des Märchens, die die schöne und gute, echte Tochter des Königs verfolgt, um ihre böse, häßliche Tochter an deren Stelle zu bringen. Aber die böse Stiefmutter und die böse Nebenbuhlerin sind für das Gefüge der Handlung verschiedene Konzeptionen, zwischen denen der Dichter zu wählen hat. Und diese Motivhäufung hat Maeterlinck noch weiter gesteigert, indem er auch diese Anna selbst um Hjalmar buhlen läßt; da fände sich denn in der Rivalität zwischen Mutter und Tochter ein dramatisch noch ergiebigeres Motiv, das gar nicht entfaltet ist. Aber Maeterlinck denkt gar nicht daran, aus diesen gehäuften Motiven eine kunstvolle Handlung aufzubauen, er läßt sie ungenutzt verkommen. Es ist, als wenn alle Gestalten in einer Art Schlaftrunkenheit ohne rechtes Bewußtsein da-

hinduselten, nicht nur der alte König, der ausdrücklich als altersschwach und gestört gekennzeichnet wird. Hjalmar macht Maleine ohne weiteres dem Hofe bekannt und sie wird als seine Braut anerkannt. Aber anstatt sie nun frischweg zu heiraten oder sonst in Sicherheit zu bringen, wankt er wie sie weiter planlos umher in dem unheimlichen Schlosse, und so geben sie Anna die denkbar größte Zeit und Gelegenheit für ihre Anschläge. Anna will Maleine vergiften, doch der Arzt hat ihr einen unschuldigen Trank gegeben. Gleichwohl krankt Maleine von nun an — man sieht nicht, war der Trank doch nicht so harmlos, oder ist es nur die Fieberausdünstung der Sümpfe, die alle krank zu machen scheint und beständig Epidemien hervorruft? Die Heldinnen dieser Dramen brauchen nicht viel Grund zum Sterben, da sie nur dazu da sind. Und als es der Königin noch nicht schnell genug geht, da erwürgt sie schließlich Maleine in ihrer Kammer mit Assistenz des alten Königs. Und auf diese Mordszene, die im Märchen nur angelegt und flüchtig gestreift ist, ist nun im Drama alles Interesse konzentriert; sie ist so sehr als Hauptsache behandelt, daß alles andre nur zu ihrer Vorbereitung und Herbeiführung geschrieben zu sein scheint. Die letzten drei Akte des Dramas sind fast nur von ihr erfüllt. Im dritten wird sie angelegt, im vierten ausgeführt, im fünften entdeckt. Und diese Ermordung des kleinen, ohnehin mehr als halbtoten Mädchens wird nun mit einem Raffinement und einem Aufwand von Stimmungserzeugern in Szene gesetzt, daß sie wirkt wie ein Weltuntergang. Ununterbrochen toben Sturm und Unwetter,

Regen und Hagel, Donner und Blitz; plötzlich aufspringende Fenster, kreischende Angeln, allerlei unbekannte Geräusche im Dunkeln jagen Schrecken ein; Schatten und Scheine huschen vorüber. Die sieben Beghinen schweben vorüber wie schwarze Gespenster, oder man hört nur aus der Ferne ihre düstere Litanei; und ins offne Fenster grinst plötzlich der Irre herein. Das ist die Begleitung zu dem Liede vom Todesgrauen, das wir zweistimmig hören. Von Maleine, die wir schon, ehe das Mörderpaar auftritt, in einer großen Soloszene sehen, allein in ihrer Kammer eingeschlossen, und allen Schrecken der Gewitternacht und des Dunkels preisgegeben, die durch das unheimliche Benehmen des großen schwarzen Hundes noch gesteigert werden. Und von dem alten Könige, der von Angst und Grauen gefoltert, vergebens versucht, sich dem von dem stärkeren Willen Annas ausgehenden Zwange zu entwinden, und dabei sein muß, wenn er auch nicht mit Hand anlegt, während draußen Hjalmar und die Amme vorbeischleichen, Klein-Allen an der verschlossenen Tür horcht und der Hund schnobert. Es ist schon eine echt Maeterlincksche Eingebung, daß ein unmündiges Kind und eine stumme Kreatur den Mord spüren, an dem die Erwachsenen ahnungslos vorbeigehen. Und der Hund, der andauernd an der Türe kratzt, führt dann auch im letzten Akte zu der Aufdeckung des Verbrechens. Hier wird der alte König zur Hauptperson, der in seiner Fieberangst sogleich alles heraussagt und zuletzt ganz verblödet. („Ihr seid mir doch nicht böse? — Wir wollen jetzt frühstücken; gibt es auch Salat? Ich möchte gern

ein bißchen Salat. — — Ich weiß nicht warum, aber mir ist heute ein bißchen traurig zu Mute. — Lieber Gott! lieber Gott! wie sehen die Toten doch jämmerlich aus!“) Auch hier geht die Sturmsymphonie weiter, aber das beständige Fortissimo stumpft schließlich ab, und das Hauptinteresse ist doch mit der Mordszene erschöpft, sodaß der fünfte Akt ein wenig abfällt.

Die Erregung von Stimmung als Hauptzweck und das Grauen des Todes als Hauptgegenstand — das ist der Schlußeindruck, den wir von „Prinzeß Maleine“ behalten.

* * *

Die Dramen der nächsten Jahre sondern sich auf den ersten Blick in zwei Reihen, die beide von „Prinzeß Maleine“ ausgehen: Dramen vom Tode und Dramen der Liebe. „La princesse Maleine“ selbst war ja als Liebesdrama angelegt und wäre ihrer Anlage und ihrem Stil nach der zweiten Reihe zuzurechnen; mit dem, was ihren eigentlichen Gehalt und ihre Wirkung ausmacht, gehört sie in die erste. Diese ist nicht nur die zahlreichere, sondern auch die künstlerisch bedeutendere und eigenartigere. In ihr wird das eine Hauptthema dieser Jahre, das Mysterium des Todes, in immer neuen Tonarten abgewandelt. Aber wenn sie den Gegenstand und den allgemeinsten Charakter, als ausgesprochene Stimmungskunst, mit „Prinzeß Maleine“ gemein haben, so sind sie sonst davon denkbarst verschieden. Während dort eine an die altenglische Bühne erinnernde Häufung wilder und grausiger Ereignisse aufgewendet war und der Schauplatz beständig wechselte,

sind diese fünf Dramen, mit einer Ausnahme, lauter Einakter, große, ruhige Szenen mit einem Minimum von Bewegung. Nichts geschieht, nur daß auf einmal der Tod da ist. Er kommt zumeist auf leisen Sohlen; er ist auf einmal da, ohne daß man sein Kommen bemerkt hat, oder er ist schon von Anfang an unbemerkt zugegen. Niemals kommt es darauf an, wer stirbt. Diese Gestalt hat kein Gesicht und kein Schicksal, sie kommt wohl gar nicht auf die Szene, oder wird doch nur verhüllt erblickt; sie ist nur das an sich gleichgültige Vehikel des Todes. Auch nach dem Wie und Woher des Todes wird nicht weiter gefragt, er hat überhaupt keine Ursache. Es ist immer nur der Tod an sich, der Tod als der große Unbekannte, der geheimnisvolle Fremdling, an dem alles Interesse hängt. Er ist der eigentliche Held und der einzige Spieler in diesen Dramen.

So zeigt ihn uns vor allem das erste dieser Stücke, das im Januar 1890 erschienene „L' Intruse“ (Der Eindringling). Im düstern Saale eines alten Schlosses, das weiten Ausblick auf den Park hat, ist eine Familie versammelt: Großvater, Vater, Onkel und drei Töchter. Im Nebenzimmer links liegt die Mutter, eine schwerkranke Wöchnerin, im Zimmer rechts das schon mehrere Wochen alte Kind, das noch gar nicht geschrieen. Heute geht es der Kranken besser, und die Gefahr scheint vorüber; so bemüht man sich, eine heitere Stimmung aufkommen zu lassen, besonders der vernünftige Onkel redet beruhigend; nur der blinde Großvater ist voll Sorge. Man sitzt noch spät zusammen auf, denn man erwartet die Schwester der Kranken, Oberin eines Klosters, und auch

den Arzt, und so führt man gleichgültige Gespräche über alltägliche Dinge, stockend und achtlos, wie das im alltäglichen Leben ist. Keins von beiden kommt, dafür kommt ein anderer, den man nicht erwartet und den man nicht sieht, der ungebetene Gast, der Tod. Er ist der einzig Handelnde und der Held des Dramas, sein Nahen ist dessen ausschließlicher Inhalt, auf den alles, auch das scheinbar Gleichgültigste, Bezug hat. Langsam kommt er näher, und Schritt für Schritt verfolgen wir sein Nahen. Ein leiser Wind geht durch die Allee, die Bäume zittern ein wenig, und plötzlich sind alle Nachtigallen verstummt. Es muß jemand in den Garten gekommen sein, aber niemand ist zu sehen. Und dann geht der Unsichtbare am Teich vorbei, die Schwäne flüchten plötzlich und alle Fische tauchen unter. Der Onkel ist sicher, daß es die Schwester ist, und ruft in den Garten hinaus, aber niemand antwortet. Nun will man die Glastür schließen, aber vergebens versuchen sich alle daran, die Tür ist von Feuchtigkeit gequollen. Auf einmal hört man draußen eine Sense dengeln. Es ist der Gärtner, der vor dem Sonntage noch das hochstehende Gras mähen will, aber man sieht ihn nicht, er steht im Schatten des Hauses, und dem feinhörigen Großvater ist es, als ob er im Hause mähte. Dieser hat überhaupt von nun an die Führung, während anfangs eine der Töchter den Beobachter abgab. Vater und Onkel betrachten ihn als wunderlich und nicht recht bei Verstande. Blinde grübeln zu viel, sie haben sonst nichts zu tun. So reden sie über ihn, während er einen Augenblick eingenickt ist. Wie er aufwacht, glaubt er jemand

in der Glastür stehen zu sehen. „Man hört ein Geräusch, als ob jemand ins Haus tritt.“ Als sich nichts regt, klingelt man der Magd. Es ist, als wenn jemand mit der Magd käme. Man hört allerlei Geräusche, doch nicht die Magd hat sie gemacht. Sie hat vorhin die Haustür geschlossen, die offen stand, man weiß nicht, wieso. Und als die Magd gegangen ist, da ist Großvater des festen Glaubens, daß jemand hereingekommen, daß es schlimmer stehe, daß man ihm etwas verberge. „Kinder, sagt mir doch, was hier vorgeht! Sagt es mir um Gottes willen! Ihr könnt ja sehen. Ich bin hier allein, ganz allein in der endlosen Finsternis! Ich weiß nicht, wer sich da soeben neben mich gesetzt hat! Ich weiß nicht, was zwei Schritte von mir vor sich geht!“ Er bleibt bei seiner Überzeugung, daß ein Fremder unter ihnen sitzt, daß man ihm die Wahrheit verheimlicht. Und obwohl die andern ihn als geistesgestört ansehen, werden sie schließlich von seiner Aufregung und Angst angesteckt, und das geringste und harmloseste Geräusch wird in dieser Stimmung zum unheilverkündenden Zeichen. Welkes Laub fällt, die Lampe geht aus, man hört, wie Ursula die Hände faltet. Ein Mondstrahl dringt ins Zimmer und verstreut seltsame Lichter. Es schlägt Mitternacht, und beim letzten Schlage hört man deutlich ein Geräusch, wie wenn jemand hastig vom Sitz aufsteht. Plötzlich hört man in der Kammer rechts ein angstvolles Schreien, das erste des Säuglings, das bis zum Ende der Szene andauert. Und bald erscheint die Krankenschwester in der Tür und deutet durch Gesten den Tod der Mutter an.

Das Thema dieses Stückes klingt schon vor in „Prinzeß Maleine". Bei dem Stelldichein im Park am Ende des zweiten Aktes begegnet folgender Dialog:

Maleine. Ich fürchte mich!
Hjalmar. Aber wir sind doch im Park...
Maleine. Sind Mauern rings um den Park?
Hjalmar. Gewiß; es sind Mauern und Gräben rings um den Park.
Maleine. Und niemand kann herein?
Hjalmar. Nein; — aber es gibt soviel unbekannte Dinge, die doch hereinkommen.

Hier wie in „Prinzeß Maleine" wehen uns die Schauer des Todes an; darum allein ist das kleine Stück geschrieben. Aber in der Art und Kunst der Vergegenwärtigung, welch ein Gegensatz und welch ein gewaltiger Fortschritt! Dort eine Häufung äußerer Vorgänge und krasser Effekte. Hier der vollkommene Verzicht auf äußeres Geschehen und Verwendung von lauter leisen, unauffälligen Zügen. Fast alles ist an sich harmlos, belanglos, alltäglich, nur der Zusammenhang, in den es eingereiht ist, und die Gemütsverfassung, in die es trifft, läßt es bedeutungsvoll erscheinen. Das meiste läßt sich auf ganz natürliche Weise erklären und findet im Drama seine Erklärung. Dazwischen fehlen allerdings unerklärliche Momente nicht ganz, aber nachdem die Stimmung so gut vorbereitet, fallen sie nicht weiter auf. In der Kunst, aus solchen scheinbar ganz natürlichen, belanglosen, nur durch ihre Häufung und Anordnung wirksamen Elementen eine Stimmung von zwingender Gewalt aufzubauen,

zeigt Maeterlinck hier ein Raffinement und eine Erfindungsgabe, die bewunderungswürdig ist; und wenn auch dieser und jener Zug bei näherer Prüfung zu Bedenken Anlaß gibt, so waltet doch im Ganzen ein feiner künstlerischer Takt und eine sichere Meisterschaft. Hier hat Maeterlinck nach so viel Wandlungen und Wanderungen durch die verschiedensten Kunstformen und Stile, endlich seinen Stil, seine ganz persönliche und originale Kunstweise gefunden und seine Reife erreicht.

Mit diesem Drama hat Maeterlinck zuerst die Bühne erobert. Es wurde am 21. Mai 1891 auf dem Théâtre d'art aufgeführt zum Besten des Dichters Paul Verlaine und des Malers Gauguin. (Dasselbe Theater brachte dann am 7. Dezember das nächste Stück „Les Aveugles" heraus). Es wurde bald ins Deutsche, Englische, Polnische übersetzt und in Berlin Leipzig, Krakau und wo sonst noch aufgeführt. (In Deutschland ging die literarische Gesellschaft in Leipzig Anfang 1896 voran; die Berliner dramatische Gesellschaft folgte am 23. Januar 1898, wozu der Dichter Erich Hartleben, eine neue, vortreffliche Übersetzung geliefert hatte.)

Es folgte im gleichen Jahre „Les Aveugles" (Die Blinden), ein Werk von ganz ähnlicher Form, aber vielleicht noch reiferer Meisterschaft, an gesammelter Wucht und eindringlicher Gewalt der Stimmung unvergleichlich. Auch der Dichter selbst scheint ihm den Vorzug zu geben, denn er hat dem Bändchen, das beide Dramen zum Buch vereinigt, seinen Namen als Gesamttitel gegeben.

Schon im „Eindringling" war der alte, blinde Großvater der einzige, der den nahenden Tod

spürte. Für die andern ist er wegen seiner Blindheit minderwertig. Wenn er die Sache anders sieht, so wird ihm gesagt: „Dann mußt du dich auf die verlassen, die sehen.“ Und seine Blindheit erscheint dem verständigen Onkel 'als das schlimmste Unglück. „Nicht zu wissen, wo man ist; nicht zu wissen, woher man kommt, noch wohin man geht; nicht zu unterscheiden zwischen Mittag und Mitternacht, zwischen Sommer und Winter... immer dieses Dunkel, dieses Dunkel... lieber möchte ich gar nicht leben!“ Und er selbst empfindet schmerzlich sein Elend: „Nichts als Nacht liegt zwischen mir und ihr, zwischen mir und euch allen!... das ist kein Leben mehr!“ Aber er, dem das Erlöschen des äußeren Sinnes den inneren Sinn geschärft hat, weiß auch, daß er im Reiche des Unsichtbaren der einzig Sehende ist. „Es gibt Augenblicke, wo ich weniger blind bin, als ihr... Meint ihr, ich höre euch nicht flüstern, seit Tagen und Tagen, wie wenn ihr im Hause eines Gehängten wäret? — Ich wage nicht auszusprechen, was ich heute Abend weiß... aber ich werde die Wahrheit wissen!.. Ich warte, daß ihr sie mir sagt, aber ich weiß sie schon lange ohne euch — und jetzt fühle ich, daß ihr alle bleicher seid als der Tod!“ Von diesem Vorzug, diesem Hellsehertum des Blinden ist in dem neuen Stück, dessen Gestalten lauter Blinde sind, keine Rede. Hier ist die Blindheit als solche zu einem grandiosen Symbol der Lage des Menschen in der Welt geprägt.

Das Stück beginnt mit einem Bilde von monumentaler Großheit, das sich unvergeßlich einprägt. Der Dichter hat es mit sichtlicher Liebe

ausgeführt, in einer Sprache, deren feierliche Majestät und kondensierte Schwere eine Übersetzung umsonst wiederzugeben suchen würde. So möge das Bühnenbild im Original hier stehen:

Une très ancienne forêt septentrionale, d'aspect éternel sous un ciel profondément étoilé. — Au milieu, et vers le fond de la nuit, est assis un très vieux prêtre, enveloppé d'un large manteau noir. Le buste et la tête, légèrement renversés et mortellement immobiles, s'appuient contre le tronc d'un chêne énorme et caverneux. La face est affreusement pâle et d'une immuable lividité de cire où s'entrouvrent les lèvres violettes. Les yeux muets et fixes ne regardent plus du côté visible de l'éternité, et semblent ensanglantés sous un grand nombre de douleurs immémoriales et de larmes. Les cheveux, d'une blancheur très grave, retombent en mêches roides et rares, sur le visage plus éclairé et plus las que tout ce qui l'entoure dans le silence attentif de la morne forêt. Les mains extrêmement maigres sont rigidement jointes sur les cuisses. — A droite, six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. — A gauche, et séparées d'eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes, également aveugles, sont assises en face des vieillards. Trois d'entre elles prient et se lamentent d'une voix sourde et sans interruption. Une autre est extrêmement vieille. La cinquième, en une attitude de muette démence, porte, sur les genoux, un petit enfant endormi. La sixième est étrangement jeune et sa chevelure inonde tout son être. Elles ont, ainsi que les vieillards, d'amples vêtements, sombres et uni-

formes. La plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains; et tous semblent avoir perdu l'habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffées et inquiètes de l'Ile. De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres fidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit. Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages.

Also in einem finstern Urwalde auf einer Insel sitzen zwölf Blinde. Sechs Männer und sechs Frauen. (Wir kennen schon die Vorliebe des Dichters für gleiche Beteiligung der Geschlechter und symmetrische Anordnung.) Fast alle sind sehr alt, nur unter den Frauen ist ein junges Mädchen und eine Verrückte mit einem Kinde. Der alte Priester, der sie pflegt, hat sie noch einmal ins Freie geführt, nach dem Meeresufer hin, ehe der Winter sie ganz in das alte, düstere Hospiz einschließt. Dann ist er von ihnen gegangen, um nach dem Meere zu sehen, und nun sitzen sie da seit vielen Stunden und warten auf seine Rückkehr. Sie sitzen da und suchen die schleichenden Stunden zu vertreiben mit Gesprächen über ihre Lage und mit Erinnerungen. Warum hat ihr Hüter sie so weit aus dem schützenden Asyl hinausgeführt? Sie haben Verdacht, daß er selbst nicht mehr gut sieht; er sagt es nur nicht, um nicht seinen Posten zu verlieren. Seit einigen Tagen, nachdem der Arzt gestorben ist, ist er sehr schwach und traurig und weint viel. Er hat ihnen den Weg beschrieben, den sie ge-

kommen sind, aber niemand hat darauf geachtet, und wie sollten sie sich zurückfinden auf der wüsten, mit Wäldern und Sümpfen drohenden Insel, die niemand kennt. Sie wissen nicht, wo sie sind, noch wie die Zeit ist. Nur die Kälte und ihr Hunger sagt ihnen, daß es sehr spät ist und daß die ferne Turmuhr Mitternacht schlägt und nicht Mittag. Zuweilen fliegt ein großer Nachtvogel über sie hin und erschreckt sie durch seinen Flügelschlag. Zuweilen versucht einer aufzustehen, aber er stößt sich an den Baumstümpfen oder reißt sich an Dornen, und resigniert gibt er den Versuch wieder auf. Was bleibt ihnen übrig, als still zu sitzen und zu warten? Und sie warten und warten, aber vergebens. Der, auf den sie warten, ist mitten unter ihnen, doch er kann ihnen nicht mehr helfen. Dafür kommt ein anderer allmählich heran, der Feind, das Verderben. Das ganze Stück hindurch hört man in der Ferne das dumpfe Brausen des Meeres. Der Sturm hat es gegen das Ufer getrieben; der Fluß, der die Insel teilt, ist geschwollen, und die Deiche sind unterwühlt; vielleicht ist auch die Felsenküste nicht hoch genug. Dann ein heftiger Windstoß; man hört die Wogen lauter und näher brüllen. Und nun hört man auf einmal hastige, trippelnde Tritte; etwas kommt an und stößt gegen ihre Hände. Es ist der große Hund des Klosters, er wird sie retten, ihnen den Weg zeigen. Doch schon nach wenigen Schritten macht er Halt. Und ihm nachtastend machen sie die schaurige Entdeckung: es ist ein Toter unter ihnen. Wer kann es sein? Sie sind doch alle am Leben. Es ist der Priester, der Sehende, der Führer

und Retter. Nun werden sie nie nach Hause kommen, nun werden sie hier sterben. Ein neuer Windstoß wirbelt die welken Blätter auf, und es wird sehr kalt; es fängt an, in großen Flocken zu schneien. Die Junge glaubt ein Gehen in der Ferne zu hören, auch die älteste der Blinden hört ein Geräusch wie von ganz langsamen Schritten — was kann es sein? Plötzlich fängt das Kind an zu weinen. Es kann ja sehen, und es scheint etwas Furchtbares zu sehen. Die Junge reißt es in ihre Arme und geht damit den Schritten entgegen. Sie kommen näher, man hört ein reibendes Geräusch, und der eine Blindgeborene ahnt: es ist das Meer in dem welken Laube. Da halten sie an mitten unter ihnen. Mit den Rufen: „Wer ist da?", „Erbarmt euch unser!" und dem verzweifelten Weinen des Kindes schließt das Stück.

Seltsam und unwirklich sind die Voraussetzungen des dargestellten Falles. Wie wäre es denkbar, daß man ein Hospiz für Blinde auf einer weltabgelegenen, unbewohnten, unwirtlichen und ungesunden Insel angelegt und daß man die hilflose Schar dort ohne andre Aufsicht leben läßt als einen selbst nur noch halb lebendigen und halb sehenden Priester und drei ebenso uralte Nonnen? Aber daran denken wir nicht, denn das Bild, das wir vor uns sehen, nimmt mit seiner unheimlich intensiv gefühlten Gegenwart und seiner suggestiven Gewalt unsere Seele ausschließlich gefangen; und darin ist alles klar und überzeugend. Und ebenso klar liegt der Sinn der Dichtung am Tage, ohne daß nur mit einem direkten Worte darauf hingedeutet würde. Diese Blinden-Insel ist ein überaus eindrucksvolles Gleichnis des Men-

schenlebens. Blind und führerlos sind wir ausgesetzt in einer Welt, die wir nicht kennen und nicht begreifen, hilflos der Willkür unbekannter Macht preisgegeben und kein anderes Ziel vor Augen als den Tod.

Nicht die gleiche Gewalt geht aus von dem nächsten Drama „Les Sept Princesses" (im Druck vollendet am 30. Okt. 1891). Aber es hat doch seinen eigenen Reiz, der zum großen Teil wieder auf der malerischen Wirkung des Bühnenbildes beruht, zum andern auf dem Anschlagen von allerlei Motiven und Stimmungsfaktoren, die Maeterlinck sonst vertraut sind, die hier aber nur flüchtig angeschlagen, nicht durchgeführt werden und so den Eindruck eines ungelösten Rätsels hervorrufen. — In einem weiten, blumengeschmückten Marmorsale liegen auf sieben, mit seidenen Kissen belegten Marmorstufen sieben Prinzessinnen in tiefem Schlaf, den das alte Königspaar sorgenvoll beobachtet. Dahinter dehnt sich, von der untergehenden Sonne beleuchtet, eine düstre Sumpflandschaft mit Eichen- und Fichtenwäldern, durchschnitten von einem weidenumsäumten Kanal, auf dem ein großes Kriegsschiff majestätisch herannaht. Es bringt den Prinzen Marcellus, den Vetter der Schwestern, der lange von Hause fort war und mit zehrender Sehnsucht erwartet wurde. Nun findet er die Basen schlafend. Die Kälte in dem Fürstenschlosse, die Sumpfluft, die Einsamkeit neben den alten, hinfälligen Großeltern, die Sehnsucht nach der Sonne des Südens, woher sie kamen, haben sie krank gemacht, und so schlafen sie lange Stunden, und man wagt nicht, sie zu wecken. Mit sorgender Scheu sehen die andern durch die Scheiben der hohen

Fenster; allmählich unterscheidet der Prinz die sieben ähnlichen Gestalten, und bald hängt sein Auge nur an der einen, der mittleren, die man nicht deutlich sieht, denn der Schatten der Uhr liegt auf ihr. Es ist Ursula, die seit sieben Jahren Tag und Nacht auf ihn wartet. Sie schläft anders als die andern, tiefer, wie ein kleines Kind. Aber zuletzt werden die Alten doch unruhig, und man beschließt, sie vorsichtig zu wecken. Doch Klopfen hilft nicht; die Tür ist von innen verschlossen; so muß der Prinz auf geheimem Wege durch unterirdische Gewölbe vermittelst einer Falltüre eindringen. Beim Kreischen der Angeln öffnen sechs der Mädchen die Augen und richten sich langsam auf. Nur eine bleibt ausgestreckt liegen; Ursula erwacht nicht, und wie der Prinz sie berührt, fährt er mit Entsetzen zurück: sie ist tot. Auf die erregten Hilferufe der Alten eilen viele Leute herbei, und alle rütteln an Tür und Fenstern des verschlossenen Saales. — So ist auch hier der Tod unbemerkt in den friedlichen Kreis eingetreten. Und daß er gerade die zarteste und geliebteste Blume aus dem Kranze gerissen, ist wohl der besondere Eindruck, auf den es dem Dichter ankommt. Um diese melancholische Wahrheit zu versinnbildlichen, hat er sein Märchenbild gemalt.

Diese Reihe findet dann ihren Abschluß und ihre Krönung in dem Einakter „Intérieur" Es ist eins der drei Stücke, die Maeterlinck 1894 in Brüssel unter der gemeinsamen Bezeichnung „Puppenspiele" erscheinen ließ, — einer Bezeichnung, die ihnen doch nicht mit mehr Recht zukommt als den andern Dramen, zumal der Frühzeit. (Der Titel dieses kleinen

Dramas ist im Deutschen kaum wiederzugeben; das „Zu Hause“ der Übersetzung gibt doch nicht dieselbe Vorstellung.)

Wir stehen mit zwei Männern in einem alten Garten und sehen durch die Fenster in eine Stube, wo eine Familie beim Schein der abendlichen Lampe friedlich versammelt ist. Aber eine Tochter fehlt. Sie hat im benachbarten Flusse den Tod gesucht und gefunden. Ein Fremder, der zufällig vorüberging, hat die Leiche entdeckt und geborgen, die nun auf einer Bahre, geleitet von dem ganzen Dorfe, gebracht wird. Und mit dem Finder ist ein alter Mann, ein Freund der Familie, dem Zuge vorausgeeilt, um Eltern und Schwestern schonend vorzubereiten. Aber wie er diese so ruhig und ahnungslos in ihrem Alltagsglücke dasitzen sieht, da sinkt ihm der Mut, und er bringt es nicht übers Herz, den Frieden zu stören. Und auch die andern, die ihn dazu mahnen und vorwurfsvoll aufrufen, seine beiden Enkelinnen, die den nahenden Zug melden, — sobald sie durch die Scheiben gesehen, geht es ihnen ebenso, und auch sie finden nicht die Kraft. Endlich, als der Leichenzug schon am Garten angekommen ist, rafft der Alte sich mühsam auf und erfüllt stockend die schwere Pflicht.

Es ist die Situation des „Intruse“, die hier wieder aufgenommen wird. Ein ruhiges Bild wird vor uns enthüllt, eine friedvolle, unbewegte Familienszene, — bis der Tod in den geschlossenen Kreis eintritt und den Frieden bricht. Er allein bringt Bewegung hinein, er ist der einzige Handelnde im Drama. Aber er kommt nicht, um seines Amtes zu walten, — er hat sein Werk schon vor Beginn der Vor-

stellung getan, nur die Kunde davon kommt erst jetzt zu dem Kreise, der bis dahin nichts ahnt. Das ist kein nebensächlicher Unterschied, sondern dadurch wird Stimmung und Inhalt von Grund aus verändert. „L'Intruse“ — und mehr oder weniger gilt das von allen bisher betrachteten Dramen — ist ganz vom Tode erfüllt. Seine Schauer wehen uns an vom Beginn des Spiels; sein Nahen füllt das ganze aus; alles ist da, um ihn anzukünden. Und so erscheint er als das allein Wichtige und Wesentliche. Seine Allgegenwart drückt und entwertet das Leben. Was hat dies zu bedeuten, wenn doch der Tod das allein Gewisse und das unentrinnbare Ende ist? Hier dagegen ist es ein Bild des Lebens, auf dem unser Auge ruht; des gewöhnlichen, alltäglichen Lebens, aber es leuchtet in einer eignen feierlichen und geheimnisvollen Schönheit; es trägt einen Heiligenschein, der es mit einem schützenden Bann umgibt und feindliche Mächte abhält. Jedoch, wir würden es nicht so sehen, es nicht in seiner Heiligkeit und Tiefe empfinden, wenn nicht wir, die Betrachter, auch schon den Tod sähen, der darüber schwebt. Seine hereindunkelnden Schatten sammeln das Licht auf dem Bilde des Lebens und geben ihm die gesättigte Tiefe und Intensität. Hier bedeutet also der Tod nicht die Negation, die Entwertung des Lebens, sondern er verleiht ihm neuen höhern Wert, oder er macht seinen Wert erst recht fühlbar. Wir denken an die Antwort, die bei Hebbel auf die Frage des Holofernes „Was ist der Tod?“ gegeben wird: „Ein Ding, um dessenwillen wir das Leben lieben!“ Diese veränderte Grundstimmung schafft sich einen Ex-

ponenten in einem kleinen symbolischen Zuge, der die Dichtung schließt. „Les Aveugles“ endete mit dem verzweifelten Schreien des kleinen Kindes, das allein das herandringende Meer, das drohende Verderben sieht. (Wie ähnlich am Schlusse von „L'Intruse“.) Auch hier gehört ein kleines Kind zum Bilde. Aber wie am Schlusse alle hinausgehen, der Leiche entgegen, und das Kind allein in dem verlassenen Zimmer zurückbleibt, da schläft es friedlich weiter, und der Fremde stellt erstaunt fest: „Das Kind ist nicht aufgewacht!“

Auch im „Intérieur“ sehen wir die Tote nicht selbst; nicht einmal die verhüllte Bahre kommt auf die Bühne. Nur in der Wirkung auf ihre Nächsten erleben wir ihren Tod ganz wie im „Intruse“. Aber auch diese bewegen sich nicht direkt vor uns und wir hören ihre Reden nicht; wir beobachten sie nur durch die Scheiben eines Fensters und nur die Reden der beiden Fremden vermitteln uns ihre Gesten. Es ist also mit der Anlage des „Intruse“ die eigentümliche Technik der „Sept Princesses“ verbunden. Wir haben eine geteilte Bühne: auf der Innenbühne die für uns stummen Hauptgestalten, auf der uns allein unmittelbar offnen und wahrnehmbaren Außenbühne die Beobachter, durch die hindurch wir jene sehen und erleben. Nur ist eben durch die Kombination alles um eine Stufe verschoben: in der „Sept Princesses“ waren diese Beobachter die Eltern der Toten, jetzt sind diese in den innern Kreis versetzt, während die Tote selbst ganz außerhalb des Gesichtsfeldes bleibt; und es ergibt sich somit eine dreifache Stufung, drei konzentrische Kreise. Im innersten, der ganz unsichtbar bleibt,

die Tote; im mittleren, mittelbar sichtbaren, die Eltern und Schwestern; im äußeren, den die direkte Darstellung erfüllt, die Fremden. Die besondere Anordnung ist entscheidend für die poetische Wirkung. Der eigentliche Inhalt ist in größere Distanz gerückt; indem wir ihn mit den und durch die Fremden erleben, ist die Gefühlswirkung, die unmittelbare Gewalt der Gefühlserregung gemildert, zu einer innigen Wehmut beschwichtigt, die sich mit der Ruhe der Betrachtung verträgt. Und so kann hier nun zum ersten Male sich der Lebenssinn der Darstellung in deutlicher, bewußter Aussprache entfalten. Dramatisch ist diese Dichtung noch weniger als ihre Vorgängerinnen. Alles Geschehen ist auf ein nichts eingeschränkt: am Schlusse erfährt die Familie den Tod der Tochter. Aber es sind ja in allen diesen Dichtungen nicht eigentlich dramatische Werte, die ihr Interesse ausmachen, sondern das Lebensgefühl, dem sie zum Ausdruck und Sinnbild dienen. Und dieser Gehalt ist hier, gerade durch diese eigentliche Anlage, sehr gesteigert. Hier zum ersten Male kommen die wesentlichsten und eigentlichsten Vorzüge Maeterlincks, die Tiefe und der Reichtum seiner Lebensschau, zu voller Geltung. Und so ist das allgemeine Urteil wohlbegründet und richtig, das in diesem Gedicht das Feinste, Reifste und Vollendetste sieht, was Maeterlinck überhaupt auf dramatischem Gebiete geschaffen.

Dieser besondere Charakter macht es auch möglich, durch herausgegriffene Proben eine Vorstellung von Art und Wert des Ganzen zu geben, was bei den früheren Dramen ausgeschlossen war.

Der Alte. Sie lebte noch heute morgen!... Ich bin ihr begegnet, als sie aus der Kirche kam. Sie sagte mir, sie wolle fort; sie wolle ihre Großmutter besuchen auf der andern Seite des Flusses, in dem Ihr sie gefunden habt... Sie wußte nicht, wann sie mich wiedersehen würde... Sie schien mich um etwas bitten zu wollen; aber dann wagte sie es nicht und ging hastig fort. Daran muß ich jetzt denken... Und ich habe nichts bemerkt!... Sie lächelte, wie man lächelt, wenn man schweigen will oder wenn man fürchtet, nicht verstanden zu werden... Sie sah so hoffnungslos aus; ihre Augen waren trübe und sahen mich kaum an.

Der Fremde. Landleute haben mir gesagt, daß sie sie bis zum Abend haben am Ufer entlang umherirren sehen... Sie glaubten, sie suche Blumen... Vielleicht ist ihr Tod...

Der Alte. Wir wissen nichts... Und was weiß man überhaupt?... Vielleicht gehörte sie zu denen, die nichts sagen mögen. Ein jeder trägt ja in sich mehr als einen Grund, nicht weiter zu leben... Man sieht nicht in eine Seele, wie man in dies Zimmer sieht... So sind sie alle. Sie sagen nichts als alltägliche Dinge; und niemand ahnt, was dahinter steckt. Man lebt Monate lang an der Seite eines Menschen, der nicht mehr dieser Welt angehört und dessen Seele sich uns nicht mehr zuneigen kann; man antwortet ihm, ohne sich etwas dabei zu denken; und dann kommt es so... Sie sehen aus wie bewegungslose Puppen, und so viele Erlebnisse finden in ihren Seelen statt... Sie wissen selbst nicht, was sie sind... Diese würde gelebt haben wie die andern. Sie hätte bis zu ihrem Lebensende gesagt: „Herr A.,

Frau B., es gibt heute morgen Regen", oder: „wir wollen frühstücken", oder: „das Obst ist noch nicht reif." Sie sprechen lächelnd von Blumen, die abgefallen sind, und dann weinen sie im Dunkeln... Ein Engel selbst würde nicht sehen, was man sehen müßte; und der Mensch begreift immer erst hinterher... Gestern abend saß sie da unter der Lampe wie ihre Schwestern. Und wir würden diese nicht so sehen, wie man sie sehen muß, wenn dies nicht geschehen wäre... Es ist mir, als sähe ich sie heute zum ersten Male. Man muß zu dem gewöhnlichen Leben etwas hinzutun, um es verstehen zu können... Da sind Menschen, die leben neben uns hin Tag und Nacht, und wir bemerken sie nicht eher als in dem Augenblick, wo sie für immer fortgehen... Und doch, was für eine arme, unerfahrne, unerschöpflich reiche kleine Seele muß sie gehabt haben, dies Kind, wenn sie das gesagt und getan hat, was sie gesagt und getan haben muß. — — —

Der Alte. Sie (die Träger) werden trotzdem kommen, und ich sehe sie auch. Sie sind auf dem Wege durch die Wiesen... Sie sehen so klein aus, daß man sie kaum von dem Buschwerk unterscheidet. Sie sehen aus wie Kinder, die im Mondschein spielen; und wenn die drinnen sie sähen, würden sie nicht begreifen, was sie vorhaben... Es nützt nichts, daß sie ihnen den Rücken zukehren, jene kommen doch mit jedem Schritt, den sie tun, näher, und das Unglück wächst seit mehr als zwei Stunden. Sie können nicht verhindern, daß es wächst, und die, die es bringen, können es selbst nicht aufhalten. Es ist ihr Herr, und sie müssen ihm dienen. Es hat seinen Zweck und verfolgt

seinen Weg. Es ist unermüdlich und hat nur einen Gedanken. Sie müssen ihm ihre Kräfte leihen. Es macht sie traurig, aber sie kommen. Sie haben Mitleid, aber sie müssen vorwärts.

Marie. Jetzt lächelt die Ältere nicht mehr, Großvater...

Der Fremde. Sie verlassen die Fenster.

Marie. Sie umarmen ihre Mutter...

Der Fremde. Die Ältere streichelt die Locken des Kindes, das nicht aufwacht.

Marie. Oh, jetzt will der Vater auch umarmt sein...

Der Fremde. Nun ist Stille...

Marie. Sie gehn zurück zur Mutter...

Der Fremde. Der Vater verfolgt mit den Augen den großen Perpendikel der Uhr...

Marie. Es ist, als wenn sie beteten, ohne es zu wissen...

Der Fremde. Es ist, als wenn sie auf ihre Seele horchten...

(Stillschweigen.)

Marie. Großvater, sagt es heute Abend nicht!...

Der Alte. Siehst du, nun verlierst du auch den Mut... Ich wußte wohl, daß man nicht hinsehen darf. Ich bin fast 83 Jahre alt, und dies ist das erste Mal, daß der Anblick des Lebens mich so ergreift. Ich weiß nicht, warum alles, was sie tun, mir so seltsam und so feierlich vorkommt... Sie erwarten die Nacht, ganz einfach, beim Schein ihrer Lampe, wie wir es sonst bei der unsern getan hätten; und doch habe ich ein Gefühl, als wenn ich von der Höhe einer andern Welt auf sie herabsähe, weil ich eine kleine Wahrheit weiß, die sie

noch nicht wissen . . . Ist es das, Kinder? Sagt mir doch, warum seid ihr auch so bleich? Gibt es vielleicht noch etwas, was man nicht sagen kann und was der Grund unseres Weinens ist? Ich wußte nicht, daß das Leben etwas so Trauriges in sich birgt, und daß sein Anblick uns mit Angst erfüllt. Wenn auch nichts geschehen wäre, es würde mir Angst machen, sie so ruhig dasitzen zu sehen. Sie haben zuviel Vertrauen auf die Welt . . . Sie sind da, nur durch diese armseligen Fensterscheiben von dem Feinde getrennt . . . Sie glauben, nichts kann ihnen geschehen, weil sie ihre Tür verschlossen haben, und sie wissen nicht, daß in der Seele immer etwas geschieht, und daß die Welt nicht vor ihrer Haustür Halt macht. Sie fühlen sich ihres kleinen Lebens so sicher, und der Gedanke kommt ihnen nicht, daß so viel andre mehr davon wissen, und daß ich armer, alter Mann hier, zwei Schritt von ihrer Tür, ihr ganzes kleines Glück wie ein krankes Vögelchen zwischen meinen welken Händen halte, die ich nicht das Herz habe, zu öffnen.

Marie. Habt Mitleid mit ihnen, Großvater.

Der Alte. Wir haben schon Mitleid mit ihnen, mein Kind, aber das Schicksal hat kein Mitleid mit uns . . .

Marie. Sagt es morgen, Großvater, sagt es, wenn es hell ist . . . sie werden dann nicht ganz so traurig sein . . .

Der Alte. Vielleicht hast du Recht, mein Kind . . Es wäre besser, man könnte dies alles in der Nacht lassen. Das Licht tut dem Schmerz wohl . . . Aber was würden sie morgen zu uns sagen? Das Unglück macht eifersüchtig, und die, welche es trifft, wollen das früher wissen

als die Fremden. Sie mögen nicht, daß man ihr Unglück in den Händen von Unbekannten läßt. Es würde aussehen, als hätten wir ihnen etwas geraubt...

Diese kleinen Dramen bilden deutlich eine stetig aufsteigende Reihe, in der die Stimmung immer weniger dunkel, die Kunst immer leiser und sublimer wird. Da überrascht es uns doppelt, unmittelbar hinter dem „Intérieur“ in „La Mort de Tintagiles“ ein Spiel zu lesen, das den Gegenpol zu diesem bedeutet und über den Anfang der Reihe hinweg an die Princesse Maleine anknüpft. Schon äußerlich durch die Einteilung in 5 Akte, obwohl das Geschehen kaum weniger einfach ist als in den vorausgehenden Dramen und die Darstellung räumlich wie zeitlich wenig ausgedehnt. Es ist auch hier nur ein Sterben, das Sterben eines Kindes, — nach so viel weiblichen Gestalten ist es diesmal ein Knabe. Aber hier kommt dieser noch als Lebender vor unsere Augen; und so ist es denn hier das Grauen und die Angst vor dem Tode, die wir schaudernd mitleben, nicht so sehr mit dem Kinde, als mit den beiden erwachsenen Schwestern, die es zu schützen suchen. Damit ist denn auch gegeben, daß der Tod hier nicht still und unbemerkt als natürliches Ereignis eintritt (oder, im „Intérieur“, als gesuchter Zufluchtshafen winkt), sondern als Gewalttat, als Mord, im voraus geplant, gedroht, gefürchtet. Und damit ist dann weiter gesagt, daß diese feindliche Macht, so geheimnisvoll und so dunkel sie auch bleibt, doch in persönlicher Gestalt vorgestellt ist. Bei dieser uralten, bösen Königin, die den kleinen Tinta-

giles sterben läßt, ihn mit ihren Händen erwürgt, können wir ja nicht umhin, an die *Königin Anna des ersten Dramas zu denken. Aber diese herrschsüchtige Ahnfrau, die den kleinen Enkel* nur holen lassen hat, um ihn umzubringen, wie sie nach und nach alle ihre Verwandten vertilgt, sie erscheint doch noch unendlich grausiger und weckt älteste mythologische Vorstellungen auf. Sie erinnert an Kronos, der seine eigenen Kinder verschlingt, aber auch verglichen mit ihm ist sie durch das Dunkel und das Geheimnis, das sie umgibt und das nichts deutlich erkennen läßt, und durch die Transposition ins weibliche Geschlecht — im Französischen ist ja der Tod weiblich — noch umheimlicher. Gerade diese Personifikation des Todes begründet den großen Stimmungsgegensatz zwischen „Princesse Maleine" und diesem Drama auf der einen, den vier Einaktern auf der andern Seite. Dort ist es grimmiger Mord, hier das natürliche, sanfte Sterben; dort wird der Tod von dem aus erlebt, der sterben will, hier von denen aus, die dadurch in Verlust und Leid versetzt sind. Aber eben aus diesem Unterschiede ergibt sich nun weiter, daß dieses Spiel viel mehr dramatischen Charakter hat als die andern. Es hat doch Handlung und Gegenhandlung. Und noch in einer andern Beziehung knüpft „La Mort de Tintagiles" an „La Princesse Maleine" an und steht im schroffsten Gegensatz zu „Intérieur". War in diesem die Dichtung ganz in die alltägliche Wirklichkeit eingegangen und in ihr heimisch geworden, so bezeichnet dies Stück die äußerste Wirklichkeitsferne. Wie die stofflichen Voraussetzungen märchenhaft—mythisch sind, so ist der Stil

ganz unrealistisch. Nichts ist getan, um das, was geschieht, uns klar und begreiflich zu machen; *nächtlich düster und gespensterhaft huschen die Bilder an uns vorbei; aber nur um so stärker* kommt die grausenvolle Stimmung heraus. Eben diese sichere Meisterschaft der Stimmungserregung, diese suggestive Gewalt der Darstellung verbietet auch den sonst naheliegenden Gedanken, daß das Stück einer älteren Zeit angehören könnte, als die andern.

Wieder finden wir uns in einem jener finstern, unheimlichen Schlösser mit hohem Turm; in ihm haust eine Königin, die niemand sieht und jeder fürchtet. Sie hat den kleinen Tintagiles kommen lassen, den man geflüchtet hatte, und man ahnt, daß ihm von ihr der Tod droht. Vergeblich versuchen seine beiden Schwestern und der alte Lehrer alles, um ihn zu schützen; vergebens schlingen sie die Arme um seinen Hals, noch im Schlafe. Während sie schlummern, winden die gewandten Dienerinnen ihn aus ihren Armen los, sie schneiden die Locken ab, in denen sich seine Händchen verkrallt hatten, und sind mit ihm verschwunden, ehe jene erwachen. Und als die erschreckte Ygraine ihnen nacheilt, die Treppen des Turmes hinauf, da kann sie nur noch hinter der schweren, eisernen Tür, die ihrem Lauf Halt gebietet, und die sie vergeblich zu öffnen ringt, seine letzten Angstrufe und seinen Todeskampf hören. — So erscheint hier das Bild des Schicksals, dessen Wirken keiner sieht und versteht und gegen das alle Kunst und alle Liebe so gar ohnmächtig ist.

* * *

Neben dieser Dramenreihe läuft eine andere, die ebenfalls auf „Princesse Maleine“ zurückweist, die der Liebesdramen, schon dadurch abgehoben, daß alle Stücke zwei Namen im Titel nennen. Sie ist mit jener verwandt, denn in allen ist doch schließlich der Tod das letzte Wort, bildet eine breit und stimmungsvoll ausgeführte Schilderung eines Sterbens den Schluß. Und die stirbt, ist in allen eine jener zarten, schutzlosen, rührenden, kindlichen Gestalten („femme-enfant“), die aus zu feinem Stoff gemacht zu sein scheinen, um auf dieser groben und rauhen Erde dauern zu können, und die daher kaum eines Grundes bedürfen, um zu sterben. In der Tat ist in allen Fällen der Tod nicht eigentlich physisch motiviert, — die physische Gewalt wirkt nicht unmittelbar und erscheint als Todesursache unzureichend, — sondern aus seelischen Notwendigkeiten. Indessen, der Tod erfüllt doch nur den letzten oder höchstens die beiden letzten der fünf Akte, nicht mehr das ganze Stück, und er ist selbst der Liebe untergeordnet.

Sonst sind die drei Dramen dieser Reihe unter sich (und im ganzen der „Princesse Maleine“) ebenso ähnlich wie von den andern unterschieden. Es sind fünfaktige Dramen mit häufigem Szenenwechsel auch innerhalb der Akte. Freilich ist der Kreis, den das Geschehen erfüllt, nicht weit gezogen; es ist immer eins jener phantastischen, ausgedehnten, nordisch düstern und kalten Schlösser mit unendlichen, unübersehbaren Gängen und Treppen, unheimlichen unterirdischen Gewölben, in denen schwarze Gewässer stehen, einem hohen Turm mit weitem Ausblick auf das Meer, in dem Vögel

nisten, und ungeheuren Wäldern und Sümpfen ringsumher, ein Schloß mit seiner nächsten Umgebung. Innerhalb dieses engen Bezirks erfüllt sich nun ein menschliches Schicksal, an dem eine kleine Zahl von Menschen, kaum über fünf, beteiligt ist, Menschen, deren Namen ebenso romantisch, ebenso fern aller bekannten und feststellbaren Wirklichkeit sind, wie jene Schlösser; die eigentlichen Träger des tragischen Geschehens aber sind allemal drei, ein Mann und zwei Frauen, oder ein Weib und zwei Männer — die kleinste Gruppe, innerhalb deren ein Liebeskonflikt und eine Liebestragödie sich entfalten kann. Diese Dramen haben also alle einen wirklichen Konflikt, eine dramatische Handlung, eine tragische Entwicklung; sie sind m. a. W. viel mehr wirkliche Dramen im eigentlichen Sinne. Und auch, daß Konflikt und Handlung aus einem Verhältnis von dreien, also einer Rivalität zwischen zweien erwächst, daß sie ausschließlich von Liebe gespeist wird, nicht auf einem Widerstreit von Liebe und einer andersartigen Macht beruht, ist nicht weiter originell. Das Eigentümliche dieser Dramen liegt nicht in der „Handlung", in dem, was eine Inhaltsangabe fassen kann, sondern in dem Geist, der aus den Dramen spricht, dem gedanklichen Gehalt, der Anschauung vom Menschenleben und von der Liebe, die in ihnen lebt und wirkt.

Versuchen wir, Maeterlincks Auffassung der Liebe kurz zu formulieren. Die Liebe ist jene unbegreifliche Macht, die zwei Seelen unwiderstehlich zu einander zieht und sich als eins empfinden läßt. Zwei Seelen — das Wort „Seele" drückt hier nicht nur und nicht einmal

hauptsächlich den Gegensatz zum Leibe aus, — es braucht kaum gesagt zu werden, daß das Sinnliche hier nicht ausschlaggebend ist, — sondern auch und vor allem zu unserm bewußten Wissen und Wollen. Die Seele, das ist der geheimnisvolle Urgrund unseres Seins, den die Leuchte unseres Bewußtseins nicht erhellt, der unser eigentliches Wesen ausmacht und aus dem die Entscheidungen unsres Schicksals aufsteigen. Diese Seele wirkt mit der Unwiderstehlichkeit und Selbstverständlichkeit einer Naturgewalt; gegen sie sind wir machtlos, sie ist ja unser wahres Selbst. Sie hat auch allemal Recht; moralische Bedenken kommen gegen sie nicht auf, denn ihr Wirken kommt aus tieferem Grunde und hat festere Wurzeln als unser bewußtes, willentliches Tun, über das die Moral herrscht. Nun sagten wir bereits, daß die Liebe in diesen Dramen durchweg in Erscheinung tritt unter Bedingungen, die einen Konflikt ergeben; eben dadurch wird sie dramatisch und tragisch. Aber dieser Konflikt und diese Tragik sind äußerer Art, sie kommen von außen über die Liebe als verderbende Schicksalsmacht; innerlich ist sie konfliktlos und unproblematisch. Der psychologische Inhalt der Darstellung ist immer das Einssein und immer vollständigere Einswerden der beiden Seelen. Nur auf das letzte der drei Dramen trifft dies nicht mehr zu; hier beginnt sich ein neuer Inhalt, eine neue Problematik aus der bisherigen zu entwickeln.

„Pelléas et Mélisande" (1892) steht der „Princesse Maleine" auch darin noch nahe, daß es seine Fabel aus alten Sagen schöpft. Dem Anfang liegt augenscheinlich der alte Melusinen-Roman zu Grunde — der Anklang im Namen

der Heldin ist wohl nicht bedeutungslos. Aber gerade er ist wenig glücklich. Der Königssohn Golaud, ein schon älterer, ergrauter Mann und Witwer von etwas schwerblütigem Temperament, trifft, als er sich auf der Jagd verirrt hat, am Rande einer Quelle im Walde Melisande, die weint und schluchzt und ihn in schreckhafter Angst abwehrt. „Rühr mich nicht an!" Sie kann nicht sagen, wer sie ist und woher sie gekommen, noch was ihr fehlt. Ihre Krone ist ihr ins Wasser gefallen, aber sie will lieber sterben, als sie wiederhaben. Wir können uns diese rätselhafte Erscheinung unmöglich als reales Menschenkind denken, sie scheint ein Naturwesen, ein Kind des Waldes, aber dazu paßt wieder ihr Lamentieren schlecht, sodaß ein durchaus unklarer und unerquicklicher Eindruck herauskommt. Für das weitere ist übrigens diese ganze Einführung ohne Bedeutung. Melisandens Herkunft bleibt zwar unaufgeklärt, sonst aber erscheint sie ganz menschlich, eine jener präraffaelitischen Gestalten, wie sie Maeterlinck liebt, halb Kind, halb Weib, halb unbewußt-dämmernd, halb wissend, so recht geeignet, als sichtbare Erscheinung der „Seele" im angedeuteten Sinne zu dienen. Der weiteren Geschichte liegt dann die unsterbliche Tristan-Fabel zu Grunde. So abweisend sich Melisande anfangs gegen Golaud benimmt, seine zarte Scheu hat ihre Angst besiegt und sie ist mit ihm gegangen. Er hat sie geheiratet, zunächst heimlich in der Ferne, aus Furcht vor dem alten Ahnherrn, König Arkel; nun, nach einem halben Jahre kehrt er zurück, der Verzeihung gewiß, und führt sie ein in seiner Väter Schloß. Und kaum findet die erste Begegnung mit Go-

lauds jüngerem Bruder, dem hellen, offnen Pelleas statt, so spüren wir, wie sich ein innerer Kontakt zwischen ihnen bildet, wie jenes Sichfinden der Seelen eintritt, in dem sich das Schicksal zweier Menschen entscheidet. Pelleas will vielleicht morgen zu einem sterbenden Freunde reisen. Melisande fragt: „Ach! Warum reisest du?“ Soweit der erste Akt.

Die weiteren schildern das Wachstum dieser Liebe. Der zweite zeigt uns Pelleas und Melisande am Rande eines Brunnens im Schloßpark, in deutlicher Nachbildung der Brunnenszene des Anfangs. Und hier geschieht ein Unglück. Melisande läßt in leichtsinnigem Spiel den Ring, den sie von Golaud erhalten, ins Wasser fallen, — ein Zug von augenfälliger, volksliedhafter Symbolik. Sie fühlt sich nicht glücklich in dem sehr alten, sonnen- und freudlosen Schlosse und in Gesellschaft von lauter alten Menschen — daß der einzige, der nicht alt ist, der eigentliche Grund ihres Leidens ist, und nicht etwa durch Unfreundlichkeit, kann sie Golaud nicht sagen. Auch Pelleas möchte fort, aber der höchst bedenkliche Zustand seines kranken Vaters und die gefährdete Lage des Landes verlangen, daß er noch bleibt. Die Versuche, dem Netze des Verhängnisses zu entfliehen, sind fehlgeschlagen. So müssen sie sich immer fester darin verstricken. Eine Szene des dritten Aktes zeigt uns Melisande als Loreley: sie sitzt auf einem Burgturm am Fenster, kämmt ihr Haar und singt ein Lied dabei. Da kommt Pelleas des Weges. Er will Abschied nehmen, denn morgen wird er reisen; sie will ihm die Hand nur geben, wenn er verspricht, zu bleiben; aber wie sie sich zu ihm neigt,

reicht ihre Hand nicht so weit hinab, daß seine Lippen sie erreichen können. Da gehen ihre Haare auf und überfluten Pelleas, der sich ganz darin einhüllt, sie küßt, um seinen Hals windet. Diese Flut von unendlich langem, weichen Haar als höchstes Kleinod weiblicher Schönheit begegnet uns bei Maeterlinck immer wieder. Da auf einmal ein flatterndes Geräusch durch die Nacht: aus einem obern Turmfenster fliegen Tauben auf. „Meine Tauben, Pelleas! — — —Die werden nicht wiederkommen. Sie werden sich im Dunkeln verirren." Während Pelleas bemüht ist, ihre Haare von den Baumzweigen loszumachen, erscheint Golaud: „Ihr seid Kinder. — Melisande, beuge dich nicht so zum Fenster hinaus, du kannst fallen. — Wißt Ihr nicht, daß es spät ist? Beinahe schon Mitternacht. — Spielt nicht so im Finstern! — Ihr seid Kinder. — (Mit krankem Lachen:) Die Kinder! — Die Kinder!" Der Keim des Verdachts ist in Golauds Seele gefallen. Die folgende Szene zeigt, wie er weiterwirkt. Golaud geht mit Pelleas in den Kellergewölben der Burg, einer endlosen Reihe riesiger Grotten; darin sind tiefe Abgründe und unterirdische Seen, aus denen ein Todesgeruch aufsteigt. Wir ahnen die Absicht, mit der Golaud ihn hierher geführt; ein leichter Stoß, und der Nebenbuhler wäre für immer spurlos verschwunden. Aber Golaud ergreift seinen Arm und ruft ihn „verstört" beim Namen; im letzten Augenblick hat der gute Geist gesiegt. Diese Szene ist in ihrer jede direkte Aussprache vermeidenden Deutlichkeit von starker, unvergeßlicher Wirkung. Aber das Spiel geht weiter. Golaud versucht, mit Hilfe seines kleinen Sohnes aus erster Ehe

Yniold die Liebenden auszuspähen; doch was er von ihm erfährt, gibt seinem Verdacht keine Nahrung. Sie haben ihn immer dabei, wenn sie zusammen sind; sie haben Angst und weinen; nur einmal haben sie sich geküßt. Und dann geht es dem Vater besser, und Pelleas will wirklich reisen. Für den letzten Abend bestellt er Melisande noch einmal zum Blindenbrunnen; aber sie kommen spät, und dann werden die Burgtore zugemacht, und sie sind ausgeschlossen. Und nun erst wagen sie es, offen ihre Liebe zu bekennen und ihr in Umarmung und Kuß Ausdruck zu geben. Da auf einmal steht Golaud dicht bei ihnen. Während sie sich nun ekstatisch in die Arme sinken, durchbohrt er Pelleas und verfolgt die in sinnloser Angst fliehende Melisande. Am Morgen werden beide vor dem Burgtor liegend gefunden. Melisande mit einer ganz kleinen Wunde unter der linken Brust, und doch stirbt sie dahin, langsam, unaufhaltsam, während Golaud nach wenigen Tagen genesen ist und sich nun in Reue und Selbstvorwürfen verzehrt, daß er sie ohne Grund gemordet: Der Arzt sucht ihn zu beruhigen: „An dieser kleinen Wunde kann sie nicht sterben, die würde keinen Vogel töten. — Ihr also habt sie nicht getötet, mein lieber, gnädiger Herr, Ihr nicht; verzweifelt drum nicht also. — Sie konnte eben nicht weiter leben ... ohne Grund kam sie zur Welt ... höchstens um zu sterben ... und nun stirbt sie ohne ersichtlichen Grund.“ (Und der alte Arkel epilogisiert: „Sie war ein armes kleines Wesen, geheimnisvoll, wie ja wir alle.“

Golaud martert die Frage, ob Melisande unschuldig war. Der alte Arkel sieht in ihren

Augen „nur unendliche Unschuld". Auch wir empfinden Melisande so. Als sie Golauds Weib wurde, war Liebe nicht im Spiele und sie wußte von Liebe noch nichts. Das Gefühl, das sie jetzt so mächtig zu Pelleas zieht, ist ihr ein Neues, das ihre Pflicht gegen Golaud gar nicht zu tangieren scheint, und so gibt sie sich ihm unbedenklich hin. Wohl empfinden beide im Anfang die Gefahr und machen einen Versuch, zu fliehen, aber die Umstände vereiteln ihre Absicht.Das soll sie entlasten, erscheint aber in gewisser Weise auch wieder belastend. Denn wenn sie überhaupt das Bedenkliche ihrer Liebe fühlen, dürfen sie sich ihr denn so hemmungslos hingeben? Die Meinung des Dichters scheint: ja. Denn wie die Liebe die tiefste Wahrheit eines Menschen ist, die Stimme seines innersten Wesens, so ist sie auch sein höchstes Recht und seine letzte Pflicht, soweit diese Begriffe hier überhaupt anwendbar sind. Das schneidet alle moralisierende Stellungnahme ab. Aber wie wir es damit halten mögen, auf jeden Fall ist das Verhalten der Beiden eine tragische Schuld. Es schafft eine Lage, die eine unerträgliche Spannung enthält und zu einer Katastrophe führen muß. Gerade deswegen, weil wir diesen Ausgang als notwendig, weil wir Pelleas und Melisande bei aller Reinheit und subjektiven Unschuld als todgeweiht empfinden, weil wir auch mit Golaud empfinden und leiden und seines Verhaltens Motivierung mitleben, entsteht eine wirklich tragische Stimmung. Und da wir hier durchweg dichterische Darstellung, nicht Gedankenentwicklung erhalten, bleibt der Eindruck rein. (Eine gewisse Gefahr bedeuten höchstens

einige allzu unrealistische Züge, wie daß Melisande auf ihrem Sterbebette noch schnell ein Kind gebiert, ohne daß wir bisher von ihrer Schwangerschaft etwas gemerkt haben. Und können wir uns die Heldin der Turm- und der Abschiedsszene als eine Hochschwangere denken?)

Der rein dichterische Charakter des Werkes und die Fülle der Bühnenbilder von hohem malerischen Reiz stellen der modernen Regiekunst dankbare Aufgaben, und so ist es natürlich, daß gerade von Aufführungen dieses Dramas eine tiefe Wirkung ausgegangen ist. Die erste fand am 16. Mai 1893 in Paris statt auf dem Théâtre des Bouffes vor einem gewählten Publikum; die Inszenierung richtete sich nach Wünschen des Dichters und verwendete ein „synthetisches Hintergrundbild" des Malers Vogler als einzige Dekoration. Anders wurden die malerischen Möglichkeiten ausgeschöpft, als Max Reinhardt 1903 sich im Neuen Theater der Dichtung annahm; die berauschende Wirkung dieser Aufführungen lebt fort in der Schrift von Felix Poppenberg. Indessen können alle solche gelungenen Versuche selbstverständlich eine Dichtung nicht dauernd auf der Bühne lebendig erhalten, die durch ihren allzu sublimen, spirituellen Charakter, oder, anders gesagt, durch die mangelhafte Fleischwerdung der Gestalten vom wirklichen Bühnendrama weit entfernt ist.

„Alladine et Palomides" ist dem Bande der drei Marionettenspiele eingereiht, dessen andern Inhalt wir schon kennen. Es ist dem soeben betrachteten Spiele in der Gesamtanlage wie in vielen Einzelheiten überraschend ähn-

lich. Es ist reicher an Motiven wie an gedanklichem Gehalt, der hier (und in dem gleichzeitig erschienenen „Intérieur) sich zum ersten Male in längerer, ruhiger Betrachtung entfaltet, doch es ist eben deshalb weniger einheitlich und geschlossen, — vielleicht am wenigsten von allen Dramen des Dichters. Wieder ein alter König in einem jener unermeßlich großen und unheimlich wirren Schlösser; wieder neben ihm ein junges, zartes Kindweib, ein Wesen, das nur halb irdisch ist. Wieder ein junger Prinz und eine Liebe auf den ersten Blick; die von vornherein eine Schuld gegen andre einschließt. Und wieder ist das Ende vom Liede:

Sie mußten beide sterben,
Sie hatten sich viel zu lieb.

Aber der Weg zu diesem Ziele ist weniger einfach und geradlinig.

Der Anfang zeigt uns Ablamore über die schlafende Alladine gebeugt, — eine Situation, wie sie in diesen Dramen immer wieder vorkommt. Es scheint, daß zu jeder Zeit ein Teil der Personen schläft und einer wacht. Alladine wird einmal als eine griechische Sklavin aus Arkadien bezeichnet; in Wahrheit ist auch sie von Nirgendwo und schwebt ebenso beziehungslos in der Luft wie Melisande. An Arkadien mahnt höchstens das Attribut, mit dem sie erscheint: ein Lamm, das ihr überall folgt. Aber Ablamore ist nicht nur Golaud, er ist zugleich der alte König Arkel, der überlegen ruhige, weise sich bescheidende Betrachter der menschlichen Schicksale. So lernen wir ihn kennen in der großen Eingangsrede, die wie ein Abschnitt aus dem „Schatz der Armen“ klingt.

„Ich glaube, unter diesen Bäumen herrscht der Schlummer Tag und Nacht. Jedesmal, wenn sie des Abends mit mir hierherkommt, hat sie sich kaum gesetzt, so ist sie auch schon eingeschlafen. Und ich muß mich leider noch darüber freuen. Wenn ich am Tage mit ihr spreche und mein Blick zufällig ihrem Blick begegnet, dann ist er hart wie der eines Sklaven, dem man etwas Unmögliches befiehlt. Und doch ist ihr Blick sonst nicht so. Ich habe ihn oft gesehen, wenn sie ihre schönen Augen auf Kindern, auf dem Walde, dem Meere oder auf ihrer Umgebung ruhen ließ. Sie lächelt mich an, wie man einen Feind anlächelt; und ich wage es nur dann, mich über sie zu neigen, wenn ihre Augen mich nicht sehen können. Solche Augenblicke habe ich jeden Abend; und den Rest des Tages lebe ich mit gesenkten Blicken neben ihr hin ... Es ist traurig, wenn man zu spät zur Liebe kommt. Sie können nicht begreifen, daß die Jahre die Herzen nicht trennen .... Man hat mich den „weisen König" genannt. Ich war weise, weil mir bisher nichts zugestoßen ist ... Es gibt Menschen, die die Ereignisse abzulenken scheinen. Ich brauchte nur irgendwo zu sein, so konnte nichts aufkommen ... In meiner Jugend hatte ich viel Freunde, deren Gegenwart alle Abenteuer anzulocken schien; aber an den Tagen, wo ich dabei war, wenn sie auszogen auf die Suche nach Freuden oder Schmerzen, kamen sie mit leeren Händen heim ... Ich glaube, ich habe das Schicksal paralysiert, und lange habe ich mir auf diese Gabe etwas zugute getan. Man lebte so geschützt unter meiner Regierung ... Jetzt habe ich erkannt, daß selbst das Un-

glück besser ist als der Schlaf, und daß es ein höheres, aktiveres Leben geben muß als das bloße Warten... Man wird sehen, daß auch ich die Kraft habe, wenn ich es will, das scheinbar tote Wasser auf dem Grunde der großen Brunnen der Zukunft aufzurühren." — Ablamore liebt Alladine, aber sie erwidert und bemerkt seine Liebe nicht.

Kaum ist Alladine aufgewacht, so sieht sie Palomides kommen, den Verlobten der Tochter des Königs, Astolaine. (Sie ist die einzige Überlebende von sieben Töchtern. Bei dem Tode der andern sind jedesmal Springbrunnen aufgebrochen, die Tag und Nacht singen, und Ablamore hört und unterscheidet in ihnen die Stimmen der Toten. Ein poesievolles Märchenmotiv. Auch Astolaine wäre gestorben, wenn damals nicht Palomides erschienen wäre. So begegnet hier das Thema der „sieben Prinzessinnen" sozusagen in der Umkehrung.) Palomides kommt, und sogleich ist Alladine, die sonst so schweigsam, merkwürdig beredt. Im zweiten Akt begegnen sich Alladine und Palomides auf der Zugbrücke über dem tiefen, schwarzen, schrecklich gurgelnden Wasser; das Lamm springt auf Palomides zu, aber es gleitet von der Brücke und ist im Nu in dem trichterartigen Strudel verschwunden. Ein Zug, dessen symbolischer Wert nicht recht ausgenutzt ist. Ablamore, der zugesehen, reißt Alladine schroff ins Haus.

Das junge Paar und der eifersüchtige alte König, — das kennen wir schon. Aber das Thema ist hier verdoppelt. Denn wie Alladine zwischen zwei Männern, so steht Palomides zwischen zwei Frauen. Und hier ist der

Verlauf ein anderer; hier greift eine neue Grundmacht ein. In den ersten Dramen walteten ausschließlich Schicksalsmächte; sie erschienen in wechselnden Gestalten, bald persönlich-boshaft, bald naturhaft-gleichgültig, bald unheimlich düster, bald ruhig milde, immer aber war es eine Macht, die außerhalb des Menschen ihren Sitz hat und für die der Mensch Spielball und wehrloses Opfer ist. In „Pelléas et Mélisande“ erschien die Liebe auf dem Plane, eine Liebe, in der die Seele des Menschen spricht und wirkt; damit ist die Alleinherrschaft des äußern Schicksals gebrochen. Aber so sehr diese Liebe seelischen Charakter hat, es ist doch immerhin Eros, und insofern ist sie dem Schicksal zugänglich und unterworfen. Dieser Eros hat auch hier in gleicher Weise sein Spiel. Neben ihm aber tritt nun eine andre Liebe auf, die himmlische Liebe, die alles Eigenbegehren aufgegeben und damit die Abhängigkeit vom Schicksal abgestreift hat, eine Liebe, die ganz selbstlos und zugleich — beides fällt hier zusammen — höchste Weisheit ist. Sobald Palomides erkennt, daß er Alladine liebt, geht er zu Astolaine und sagt ihr offen, was ihm geschehen. „Ein Zufall ist gekommen — vielleicht bin ich es auch selbst, denn man weiß niemals, ob man selbst eine Bewegung gemacht hat oder ein Zufall, der uns begegnet — ein Zufall ist gekommen, der mir die Augen geöffnet hat, gerade in dem Augenblicke, wo wir im Begriff waren, uns unglücklich zu machen. Ich habe eingesehen, daß es etwas Unbegreiflicheres geben muß, als die Schönheit der schönsten Seele und des schönsten Gesichts, und auch etwas Mächtigeres, denn es zwingt mich zu gehor-

chen... Ich weiß nicht, ob Ihr mich verstanden habt. Wenn Ihr mich versteht, so habt Mitleid... Ich habe mir alles gesagt, was man sagen kann... Ich weiß, was ich verliere, denn ich weiß, daß ihre Seele die Seele eines Kindes ist, eines armen, kraftlosen Kindes, und doch kann ich nicht widerstehen!" Und Astolaine versteht. Sie küßt ihn leidenschaftlich, denn sie liebt ihn jetzt noch mehr; aber sie trocknet ihre Tränen, sie hat dies Erwachen aus dem Traume kommen sehen, sie will nun für ihn und Alladine die Augen offen halten. Und so geht sie zu ihrem Vater und erklärt ihm, daß sie Palomides nicht lieben kann, um diesen frei zu machen. Diese knappe, gehaltene Szene ist das dichterisch Stärkste wie das gedanklich Wertvollste des Dramas; in ihr liegt der Gewinn und Fortschritt über die Vorgänger:

„Astolaine (bleibt auf der Schwelle des Saales in der halbgeöffneten Tür stehen). Mein Vater. ich bin gekommen, weil eine Stimme, der ich nicht widerstehen kann, es mir befiehlt. Ich habe Euch gesagt, was in meiner Seele vor sich gegangen ist, als ich Palomides begegnete. Er war nicht wie die andern Männer... Heute komme ich zu Euch um Hilfe... Denn ich weiß nicht, was ich ihm sagen soll... Ich habe eingesehen, daß ich nicht lieben kann... Er ist derselbe geblieben, und nur ich habe mich geändert, oder ich habe mich über mich getäuscht. ...Und da es mir unmöglich ist, ihn, den ich von allen erwählt habe, so zu lieben, wie ich geträumt hatte, so muß mein Herz wohl überhaupt der Liebe verschlossen sein... Heute weiß ich das... Ich werde nicht mehr nach

dieser Seite blicken und Ihr werdet sehen, wie ich ohne Traurigkeit und ohne Unruhe neben Euch lebe... Ich fühle, daß ich glücklich sein werde . . .

Ablamore. Komm hierher, Astolaine! Dies ist nicht die Art, wie du sonst zu deinem Vater zu sprechen pflegtest. Du wartest da auf der Schwelle in der kaum geöffneten Tür, als wenn du auf dem Sprunge wärest zu fliehen, die Hand am Schlüssel, als wenn du das Geheimnis deines Herzens auf immer vor mir verschließen wolltest. Du weißt wohl, daß ich das, was du gesagt hast, nicht verstanden habe, und daß die Worte keinen Sinn haben, wenn die Seelen nicht in Hörweite sind. Komm näher zu mir und sprich nicht. (Astolaine kommt langsam näher.) Es gibt einen Punkt, wo die Seelen sich berühren und alles wissen, ohne daß man die Lippen zu bewegen braucht. Komm zu mir... Sie können sich noch nicht erreichen, ihr Lichtkreis ist so klein um uns!... (Astolaine bleibt stehen.) Du wagst es nicht? — Du weißt auch, wie weit man gehen darf? — Gut, dann will ich kommen... (Er nähert sich langsam Astolaine, bleibt dann stehen und sieht sie lange an.) Ich sehe dich, Astolaine...

Astolaine. Mein Vater!... (Sie umarmt ihn schluchzend.)

Ablamore. Siehst du nun, daß es nutzlos war..."

Astolaine hat den Knoten gelöst und, soweit es auf sie ankommt, das Schicksal besiegt; und wäre sie allein beteiligt, so wäre nun alles gut. Ablamore allerdings hat nun einen Grund mehr, dem Paar zu zürnen. Aber wieweit nun Groll

um Astolaines willen, wieweit Eifersucht in eigner Sache im Spiele ist — was er jetzt tut, wird als eine Folge von Geistesverwirrung erklärt und kann nur so aufgefaßt werden; es steht zu seinem dauernden Wesen in Widerspruch, ist mit der überlegenen Weisheit und dem tiefen Verstehen, das er hier zeigt, schlechterdings nicht zu reimen, und macht klar, daß der Golaud und der Arkel in ihm doch nicht ganz zur Einheit verschmolzen sind. Im vierten Akt finden wir Palomides und Alladine in den unermeßlichen unterirdischen Grotten unter dem Schlosse mit verbundenen Augen und auf dem Rücken zusammengeschnürten Händen. Sie wurden, während sie schliefen, heruntergebracht, um im Dunkel zu verschmachten. Und nun ist der Verlauf dem des vorigen Dramas insofern parallel, als nicht diese Gewalttat des eifersüchtigen Königs ihnen direkt den Tod bringt, sie vielmehr gerettet werden, aber dann doch ohne deutlich sichtbaren Grund hinsterben. Damit ist aber hier nun wieder ein neues Thema verbunden, das seinen eignen starken Reiz hat, jedoch dem Hauptthema fremd ist und in ganz andrer Richtung liegt.

Es gelingt Palomides mit gewaltsamer Anstrengung, seine Bande zu zerreißen und dann auch die Alladines zu lösen. Und nun entwickelt sich in diesem unterirdischen Reiche des Todes, hart am Rande des Abgrunds, eine Liebesszene von berauschender Pracht. Mit Mühe machen sie sich klar, wo sie sind, und wie sie hergekommen. Nachdem ihre Augen wieder das Sehen gelernt, entdecken sie staunend die unendliche Reihe der wunderbaren Grotten, der blauen Säle mit schimmernden Pfeilern; und

wird es ausschließlich von den drei für das Thema obligaten Personen getragen. Also kein alter, eifersüchtiger König, keine Taten auflodernden Zornes und roher Gewalt, keine plötzlichen Katastrophen. Wenngleich es auch hier der Tod ist, der das Ende bringt, so kommt er doch nur gerufen und tritt äußerst leise und zart auf. In seiner stillen Traurigkeit und gedankenvollen Ruhe ist dies Drama dem „Intérieur“ verwandt. Auch in dem Verzicht auf äußere Effekte und den romantischen Apparat. Mit dem alten Könige ist auch das alte, schauerliche Schloß mit den düstern Wäldern verschwunden; nur der hohe Turm, der auf das Meer sieht und Möven Herberge bietet, und das Wasserbecken im Park sind geblieben. Verschwunden ist damit auch, und das ist das Wichtigste, der letzte Rest des Schicksalswaltens. Golaud wie Ablamore stammten doch zuletzt von der schlimmen Königin Anna des ersten Dramas ab, die selbst in der grausigen, menschenfressenden Großmutter des Tintagiles ihre Verwandte hatte; wie menschlich sie auch gezeichnet waren, für das Liebespaar des Vordergrundes bedeuteten sie das unentrinnbare Schicksal. Nichts der Art findet sich hier. Das Schicksal, das sich hier vollzieht, ist ein rein internes und psychologisches; es erwächst ausschließlich aus dem Wesen der Menschen und ihren menschlichen Beziehungen. Der alte Fatalismus ist völlig überwunden. Dafür erscheint hier zum ersten Male ein neues Moment. Wenn das Menschenleben nicht mehr von Schicksalsgewalten bestimmt wird, dann vollzieht es sich nach seinen eigenen, den ihm eigentümlichen und eingeborenen Gesetzen, die wir die sitt-

lichen Gesetze nennen. Das ist hier der Fall. Hier zuerst finden wir bei Maeterlinck Menschen, die in einem sittlichen Konflikt stehen und aus sittlichen Ideen handeln. Und damit treten wir allerdings in eine ganz neue Welt, — die eigentlich menschliche Welt. Maeterlinck war sich dieser Wandlung selbst bewußt; er schreibt in einem Briefe (in dem er doch den Sachverhalt nicht ganz richtig formuliert): „Aglavaine bringt mir eine neue Atmosphäre, einen Willen zum Glück, eine Kraft der Hoffnung. Wenn sie nicht sogleich über das Schicksal triumphiert, das noch auf der kleinen Sélysette lastet, so erhellt sie es wenigstens und fürderhin wird ihr Licht mein Forschen auf eine heiterere, glücklichere und tröstlichere Bahn lenken.“

Das Verhältnis der drei wesentlichen Gestalten ist in „Alladine et Palomides“ vorgebildet. Auch hier ein Mann zwischen einer geistig hochentwickelten, leidgeprüften und lebensweisen Frau und einer noch unerschlossenen Kindseele, eine Liebe beim ersten Begegnen, die einen plötzlichen Umschlag der Neigung bedeutet; ein Konflikt, der durch die Selbstverleugnung, das freiwillige Zurücktreten der Frau mit den älteren Rechten gelöst wird. Aber die Rollen der beiden Frauen sind hier vertauscht. Denn die Frau, die zuerst da ist und dann der andern Platz macht, das ist hier das Kind, das eben an diesem Erleben und der Tat reift und sich zu voller Menschengröße auswächst. Und damit wird nun die Idee der Dichtung durchaus verändert. Dort galt es eine Verherrlichung der Weisheit, die zugleich selbstlose, entsagende Güte ist und die die Schlinge

des Schicksals löst. Hier sind Weisheit und Selbstlosigkeit getrennt. Da ist es nicht die erfahrene Lebensweisheit, die den Sieg davonträgt, sondern die Herzenseinfalt des Kindes, das, indem es sich selbst opfert, den Ausweg aus den Wirren des Lebens schafft. Und die stolze Aglavaine muß am Ende bekennen: „Wie arm sind wir, o Gott, vor denen, die einfach lieben!"

Aglavaine, die nach unglücklicher Ehe Witwe geworden, kommt zum Besuch ihrer Schwägerin Sélysette, die sie noch nicht kennt. Deren Mann Méléandre hat sie nur einmal bei ihrer Hochzeit gesehen, aber die flüchtige Begegnung hat bei beiden einen tiefen Eindruck hinterlassen. In seinen Worten erscheint Aglavaine als ein höheres Wesen, dessen Gegenwart alles verklärt und alles veredelt. „Sie löscht in ihrer Nähe alles Unwahre aus." „Wir haben uns so sehr geliebt, wie Menschen einander lieben können, scheint es. Wenn sie da ist, werden wir uns noch mehr lieben, anders, tiefer. Und besonders deswegen bin ich so glücklich, daß sie kommt." Sélysette erwidert auf seine begeisterten Worte ahnungsvoll: „Liebe sie, wenn du sie liebst. Ich werde gehen." Méléandre weist liebevoll ihre eifersüchtige Sorge zurück. Aglavaine kommt mit dem Programm eines ungestörten Glückes zu dreien. „Wir werden keine andere Sorge haben, als, so schön zu werden, wie wir können, um uns alle drei noch mehr zu lieben; und durch unsre große Liebe werden wir gut werden. Wir werden so viel Liebe in uns und um uns sammeln, daß für Unglück und Leid kein Raum sein wird." Zu Anfang des zweiten Aktes ist

die Liebe zwischen Méléandre und Aglavaine zu voller Pracht und Stärke erblüht, und mit berauschtem Überschwang umschreiben ihre Reden in immer neuen Wendungen das beglückende Wunder, daß sie eins geworden sind. Méléandre ist es, der dann den Namen Sélysette ins Gespräch wirft. Aber Aglavaine stört das nicht, wenn ihre Liebe Sélysette leiden und weinen macht. „Sie wird nicht lange weinen, wenn sie mit uns höher steigt. Weshalb sollte sie nicht zugleich mit uns sich erheben zu einer Liebe, die von keiner Kleinlichkeit mehr weiß. Sie ist besser, als du glaubst, Méléandre; wir werden ihr die Hand reichen, und sie wird uns nachkommen; und wenn sie erst bei uns ist, wird sie nicht mehr weinen. Ja, sie wird uns segnen, um dieser Tränen willen, denn es gibt Tränen, die wohltuender sind als Küsse." Méléandre sieht schärfer; er erkennt und spricht es aus, daß sie sich nicht lieben können wie Bruder und Schwester. Sie werden kämpfen Tag und Nacht, und dieser Kampf wird ihre besten Kräfte verzehren, und die aufsteigende Begierde wird ihr Wesen trüben und verdunkeln, und das Beste in ihnen wird daran sterben. Aber auch diese Einsicht führt sie nicht zu dem notwendigen Entschlusse, sondern nur zu gegenseitiger Bewunderung und zu neuen Zärtlichkeiten, bei denen die verborgen lauschende Sélysette mit einem Schrei des Schmerzes entflieht. Nachher findet dann Sélysette Aglavaine schlafend neben dem großen Wasserbecken des Teiches. Von Eifersucht gequält eilt sie herzu, aber wie sie sie allein findet, wie sie die Blässe und den leidenden Ausdruck ihres Gesichtes sieht, da wandelt sich ihr Ge-

fühl; sie deckt sie mit ihrem Mantel zu und weckt sie sanft, damit sie nicht ins Wasser falle. Aglavaine erwacht und versteht die liebevolle Meinung. „Ich sehe deine Seele, Sélysette, denn du hast mir jetzt eben wider deinen Willen Liebe erwiesen.“ Und indem sie sich nun auch klein und ratlos fühlt, schließen sich die beiden Frauen in inniger Freundschaft aneinander. Aber eine Lösung der Wirrnis finden sie nicht. Aglavaine will noch nicht anerkennen, daß ihre Liebe zu Méléandre mit Sélysettes Liebe sich nicht verträgt, und daß Aglavaine gehe, will Sélysette selbst nicht. Nur die alte Großmutter weiß, aus ihrer schlichten Lebenserfahrung: es gibt keine andere Lösung, als daß eine von ihnen stirbt oder die andere geht. Sie läßt sich durch keine hohen Reden über diese einfache Wahrheit täuschen. Soweit der zweite Akt.

Von nun an steht Sélysette im Vordergrunde der Darstellung. Ihre Lage ist dadurch, daß sie Aglavaine liebgewonnen hat, nur schwieriger geworden. Sie kann nun nicht mehr wollen, wie anfangs, daß Aglavaine geht; sie fühlt ja selbst, wie Méléandre nicht mehr ohne sie leben und wie sie ihm Aglavaine nicht ersetzen kann. So bleibt denn nur die andere Alternative. Und so sehen wir im dritten Akt, wie sich allmählich der Gedanke, durch freiwilligen Tod dem Glück der andern freie Bahn zu machen, in ihr zur Klarheit durchringt, und wie dies sie in eine schmerzvoll-frohe Erwartung versetzt. Aus der Knospe des Kindes bricht unter dem Anhauch des Leides das Weib, das in einer Opfertat der Liebe sein Leben hingibt. Ihr Geheimnis drückt sie. Sie möchte wissen, ob ihre Idee gut ist,

ob Aglavaine auch so handeln würde; und doch kann sie es ja niemand sagen, ja, sie leugnet es der ahnenden Aglavaine geradezu ab. Indem sie vom Leben und allem Lebensglück Abschied nimmt, fühlt sie sich doch erhoben, daß sie, die kleine, unbedeutende, wie ein Kind gehätschelte und begönnerte Sélysette, nun ihre Liebe durch eine große Tat beweisen kann, und im Überströmen des Gefühls sagt sie zu Aglavaine: „Ich bin glücklich und möchte sterben, um noch glücklicher zu sein.“ — Der lange vierte Akt ist ganz der Vorbereitung des Opfers gewidmet. Sélysette nimmt von allen zärtlichen Abschied, die kleine Yssaline an der Hand, und weist diese genau an, wie sie aussagen soll, damit alle ihren Tod für einen zufälligen halten. Schon ist sie mit dieser auf den Schicksalsturm gestiegen, da kommen ihr Zweifel, ob sie die Großmutter auch genug umarmt hat; sie steigt noch einmal hinab und dann bei Sonnenuntergang wieder hinauf. Dann beugt sie sich über den Rand, an einer Stelle, wo das Mauerwerk locker ist, angeblich über das Nest des unbekannten Wundervogels, das Mauerwerk gibt nach und mit einem leisen Angstschrei gleitet sie hinunter. Dieser Akt ist dichterisch das Feinste und Stärkste des Dramas. Wir vergessen, daß diese umständlichen Vorbereitungen und Ankündigungen, dies ostentative Abschiednehmen, dies genaue Vorherberechnen und Vorsorgen für das Kommende verdächtig erscheinen müssen und also dem Zweck Sélysettens entgegen sind. Denn wir leben ganz mit dem Kinde, das so schnell zur Heldin erwächst und dem dies freilich so neu und aufregend sein muß. Und wir verstehen den Dichter, der uns die schmerz-

liche Schönheit dieses Sterbens tief einprägen und die widerspruchsvolle Mischung der Gefühle seiner Heldin deutlich machen will. — Der Schluß ähnelt dem der andern Liebesdramen. Sélysette ist auf einen Sandhaufen gefallen und unverletzt geblieben; dennoch liegt sie im Sterben. Die andern ahnen den Zusammenhang und suchen ihr das Eingeständnis der Wahrheit abzudringen; aber Sélysette will ihre Zweifelsqualen nicht verstehen und bleibt bis zum letzten Hauche bei ihrer Beteuerung: „Ich bin gefallen, als ich mich überbeugte." Die Liebe, die ihr die Kraft zum Opfertode gegeben, hält sie bis in den letzten Moment aufrecht und macht sie stark, an der Lüge festzuhalten, ohne die ihr Tod nutzlos, ja schlimmer als nutzlos sein würde. Und wir sollen glauben, daß die andern dem letzten Wort der Sterbenden Glauben schenken, das verlangt der Sinn der Dichtung. Es ist nicht die Frage, ob dies jetzt noch psychologisch wahrscheinlich ist. Sélysette ist jetzt so entschieden der beherrschende Mittelpunkt der Darstellung geworden, daß wir alles von ihr aus sehen müssen. Wie ihr Opfer in dieser Lüge erst seinen Wert und seine Vollendung erreicht und somit sich ihr Wesen in ihr vollendet, so kann das Gesamtgefüge des Dramas kein anderes Ziel haben, als daß dies Opfer seinen Zweck erfüllt. Es würde sonst zwischen dem zentralen Sinn und dem Gesamteffekt des Dramas ein unerträglicher und unmöglicher Gegensatz bestehen.

Allein, so groß und bedeutsam der Fortschritt, so reich der gedankliche Gehalt, so schön wenigstens zum großen Teil der dichterische

Ausdruck ist, die Dichtung hinterläßt keinen ungetrübten Eindruck, und die starke Divergenz in den Urteilen über sie ist nicht grundlos. Das liegt nicht an der Intention, sondern an der Ausführung, in einem gewissen Mißverhältnis zwischen den ausgesprochenen Gedanken und der Darstellung. Zum Teil ist das Aussprechen selbst schon darstellerisch bedenklich. Wenn Aglavaine selbst soviel von Schönheit und Weisheit spricht, so überzeugt uns das keineswegs davon, daß sie soviel Seelenschönheit und Weisheit besitzt, und es wirkt verstimmend und belastet sie nur, wenn ihr praktisches Verhalten dem nicht entspricht. Wenn sie in der angezogenen Stelle aus dem zweiten Akte aus ihrer stolzen Höhe auf die kleine Sélysette herabsieht und sie gnädig zu sich heraufziehen will, während sie gleichzeitig mit unbeschwerter Rüchsichtslosigkeit über das Leid, das sie ihr zufügt, hinweggeht, so empört sich unser Gefühl dagegen. Wohl hören wir tiefe Weisheitsworte aus ihrem Munde. „Ach, es bedeutet so wenig, Recht zu haben, und ich glaube, es ist besser, sein ganzes Leben lang Unrecht zu haben, als denen, die nicht Recht haben, Tränen zu verursachen.“ „Was unser Leben lenkt, trotz all unsern Worten und Handlungen, ist die Einfachheit der Dinge; und man täuscht sich immer, wenn man meint, gegen das Einfache kämpfen zu können.“ Wenn nur ihr Tun damit in Einklang stände! Auch, daß sie selbst sich im Verlaufe der Dichtung alles das sagt, was wir ihr entgegenhalten möchten, kann diesen Widerspruch zwischen ihren Reden und ihrem Verhalten nicht aufheben. Und wenn sie beständig davon redet, daß sie morgen

gehen will, aber niemals einen ernsthaften Versuch macht, während Sélysette nicht redet, sondern handelt, so steht sie in unsern Augen nicht höher, sondern tiefer als diese. Diese Bedenken richten sich am meisten gegen die Gestalt Aglavaines, und hier liegt jedenfalls eine innere Unklarheit der Dichtung selbst, eine gewisse Verzeichnung vor. Augenscheinlich ist der Eindruck, den diese Gestalt auf den unbefangenen Leser macht, nicht der, den der Dichter gewollt und gemeint hat. Indessen, wenn Méléandre davon weniger betroffen ist, so liegt das zum Teil daran, daß er überhaupt flüchtiger und unvollständiger ausgeführt ist. Er erscheint neben den beiden Frauen fast als Gestalt zweiter Reihe, wie er ja an der Handlung keinen wesentlichen Anteil hat, und es ist ebenso auffällig wie treffend, daß der Titel ihn nicht nennt (im Unterschiede von den andern Liebesdramen). — Da also zwischen den Reden und der Darstellung eine Spannung und Disharmonie besteht und da der eigentliche Wert der Dichtung sicherlich in den in ihr verkündeten Gedanken liegt, so möchte man fast wünschen, daß uns diese Gedanken ohne die Darstellung geboten, daß sie ohne dramatische Einkleidung rein als Gedanken vorgetragen würden. Dieser Wunsch wurde eher erfüllt als ausgesprochen. Denn in demselben Jahre wie dies Drama ist Maeterlincks erster Essayband erschienen.

Wenn wir an diesem Punkt Halt machen, um auf den durchwanderten Weg zurückzublicken, so vergessen wir nicht, daß wir erst die gute

Hälfte von Maeterlincks Dramen kennen gelernt haben. Denn diese ist nicht nur die wertvollste und wichtigste, die für das Bild des Dichters und seine Einschätzung ausschlaggebende, sondern es kommt hinzu, daß innerhalb der betrachteten Zeitspanne diese Dramen das eigentliche Werk Maeterlincks, der Niederschlag seiner geistigen Entwicklung sind. Das wird gerade jetzt anders; jetzt hat Maeterlinck andere Formen der Selbstaussprache gefunden, und wenn auch die dramatische Produktion daneben noch lange weitergeht, sie wird nun zum Nebenwerk und erhält vom Hauptwerk ihr Licht.

Versuchen wir nun diese Dramen im ganzen zu überschauen, so wird daran kein Zweifel sein, daß ihr Wert nicht in den Qualitäten der künstlerischen Darstellung liegt, sondern in dem, was in ihnen zum Ausdruck gelangt. Maeterlincks Platz wird nicht in der Geschichte des Dramas sein. Die Szenen und Vorgänge, die er uns zeigt, versuchen nicht, mit dem Schein wirklichen Lebens zu täuschen, auch nicht in den Grenzen idealistischer Dichtung. Seinen Gestalten fehlt die volle runde Körperlichkeit; sie sind nur durchscheinende Hüllen für seelische Inhalte. Wohl gibt es auch innerhalb ihrer Reihe große Unterschiede und Abstufungen, und es ist ein weiter Weg von Prinzeß Maleine bis zu Sélysette, der wir anmerken, daß ihr Erzeuger inzwischen Ibsen mit Gewinn studiert hat, und bei der offenbar Nora Helmer Pate gestanden. Aber selbst dies letzte Drama, in dem die Menschwerdung der Gestalten wie des Problems die höchste Stufe erreicht hat, wie weit ist es noch entfernt von

dem vollen, blühenden Leben eines echten Dichterwerkes, wie etwa Hauptmanns „Einsame Menschen“, an die wir so oft erinnert werden! Auch die Einrichtung des Ganzen, die Szenerie usw. will gar nicht den Eindruck konkreter Wirklichkeit erwecken, sondern trägt eher eine betonte Unwirklichkeit zur Schau.

Nicht das Wie, sondern das Was ist das Wichtige und Wesentliche in diesen Dramen. Dies Was aber ist nicht ein klarer Zusammenhang von Gedanken, der sich erkenntnismäßig für den Verstand darlegen ließe, sondern eine Skala von Gefühlen, ein mannigfach abgestuftes Grundgefühl. Und eben deshalb läßt es sich nicht anders als in dichterischen Formen aussprechen. Es ist ein universales Lebensgefühl, eine seelische Haltung der Welt im Ganzen und dem Leben gegenüber, die wir schon bei den einzelnen Dramen zu formulieren suchten. Wenn wir sie noch einmal zusammenfassend umschreiben wollen, so geben wir am besten dazu dem Dichter selbst das Wort, der dies in unvergleichlicher Weise getan in dem Vorwort, womit er 1902 die dreibändige Sammlung seiner Theaterstücke einleitete. Er sondert dabei von der Masse der betrachteten Dramen einerseits „La Princesse Maleine“, andererseits „Aglavaine et Sélysette“ ab, jenes als einen ersten Versuch, dem unvermeidlich gewisse technische Unvollkommenheiten und Naivitäten anhaften, dies als einen nicht gelungenen Versuch, über die Grundanschauung der früheren hinauszukommen. Über diese, die Hauptmasse der Stücke von 1890—1894, schreibt er:

„Es herrscht in ihnen der Glaube an ungeheure, unsichtbare Schicksalsmächte, deren Ab-

sichten niemand kennt, von denen aber das Drama annimmt, daß sie übelwollend, aufmerksam auf unser Tun und dem Lächeln, dem Leben, dem Frieden, dem Glück feind sind. Schuldlose, doch unwillkürlich feindliche Geschicke knüpfen und lösen sich, um alle zu verderben, unter den traurigen Blicken der Weisen, die das Kommende voraussehen, aber nichts ändern können an den grausamen Spielen, die Liebe und Tod mit den Lebenden treiben. Und Liebe und Tod und die andern Mächte üben darin eine Art tückischer Ungerechtigkeit, deren Strafen — denn diese Ungerechtigkeit belohnt niemals — vielleicht nur Launen des Schicksals sind. Zu Grunde liegt die Vorstellung des christlichen Gottes vermischt mit der des antiken Schicksals, das zurückgestoßen ist in die undurchdringliche Nacht der Natur, von wo aus es sein Vergnügen darin findet, die Gedanken und Pläne, die Gefühle und das armselige Glück der Menschen zu belauern, zu stören und zu verdüstern.

„Dieses Unbekannte nimmt am häufigsten die Gestalt des Todes an. Die unendliche, in Finsternis gehüllte, versteckt wirkende Gegenwart des Todes erfüllt alle Fugen der Dichtung. Das Rätsel des Daseins wird nur beantwortet durch das Rätsel seiner Vernichtung. Im übrigen ist dieser Tod eine gleichgültige und unerbittliche Macht, die blind drauflostappt und mit Vorliebe die Jüngsten und am wenigsten Unglücklichen dahinrafft, einfach deswegen, weil sie sich weniger ruhig halten als die Elenderen und weil jede allzu lebhafte Bewegung in der Nacht ihre Aufmerksamkeit auf sich zieht. Rings um sie sind nur kleine, gebrechliche, zitternde, untätig sinnende Wesen, und die gesprochenen

Worte, die vergossenen Tränen erhalten nur dadurch Bedeutung, daß sie in den Abgrund fallen, an dessen Rande das Drama spielt, und daß der Widerhall ihres Falles die Vorstellung erweckt, der Abgrund sei unermeßlich tief, weil alles, was darin versinkt, ein dumpfes und verworrenes Geräusch hervorbringt.

„Es ist nicht vernunftwidrig, unsere Existenz so anzusehen. Es ist sogar, genau genommen, einstweilen, trotz aller Anstrengung unseres Willens, das Fundament aller menschlichen Wahrheit. Wenn nicht eine entscheidende Entdeckung der Wissenschaft ins innerste Geheimnis der Natur eindringt, wenn nicht eine Offenbarung, die uns aus einer andern Welt, etwa von einem älteren und erfahrenern Planeten kommt, uns endlich den Ursprung und das Ziel des Lebens enthüllt, so werden wir noch lange, vielleicht immer, nichts sein als schwache unsichere Schimmer, ohne erkennbaren Zweck allen Schrecken einer gleichgültigen Nacht preisgegeben. Wenn man diese grenzenlose und hilflose Schwäche malt, so nähert man sich am meisten der letzten Grundwahrheit unsers Seins; und wenn man da, wo unser Dasein an die Grenzen jener großen unwandelbaren Wahrheit stößt, die die Tatkraft und den Lebenswillen erstarren macht, wenn man es da fertig bringt, den Wesen, die man diesem feindlichen Nichts ausliefert, hier und da einige anmutige und zärtliche Gebärden, einige Worte voll Sanftmut, voll leiser Hoffnung, voll Mitleid und Liebe zu entlocken, so hat man alles getan, was man als Mensch kann. Das ist es, was ich in diesen kleinen Dramen versucht habe.“

* * *

Die Zeit der Lyrik geht bei Maeterlinck seinem dramatischen Schaffen voraus. Aber das Lied ist doch nicht gleich ganz verstummt. Und wenn diese späteren Gaben an Zahl spärlich sind, so sind sie dafür um so erfreulicher. Gerade in dem Jahre 1896, das unsere Betrachtung erreicht hat, erschien in Paris: „Douze Chansons, illustrées par Charles Doudelet“, in einer teuern Prachtausgabe von 600 Exemplaren. Sie wurden dann, mit einigen Änderungen, und zu „Quinze Chansons“ erweitert, wieder abgedruckt hinter der neuen Ausgabe der „Serres chaudes“ von 1900. Die Art der Veröffentlichung erklärt es, daß gerade diese Gedichte weniger bekannt geworden sind, als sie verdienen. Sie erinnern höchstens in Einzelheiten daran, daß sie von dem Verfasser der „Serres chaudes“ stammen. Sonst zeigt gerade der Vergleich mit diesen die erstaunlich energische und gesunde Entwicklung der Zwischenjahre. Aus der engen, eingeschlossenen, beklemmenden Treibhausluft („Ayez pitié de l’atmosphère enclose!“) treten wir hinaus in die offene Weite der Welt. An Stelle des Brütens über dem kranken Ich und seinen überfeinerten Stimmungen ist Versenken in die Mysterien des allgemeinen Menschenlebens getreten. Und nicht minder groß ist der Wandel im Ausdruck. Boten die „Serres chaudes“ ein Äußerstes an Künstelei und Unnatur, so umtönt uns hier — wie selten ist das in französischer Lyrik! — die Einfachheit und schlichte Innigkeit des Volksliedes. Die Sprache nähert sich der des Alltags. Die Bilder sind in demselben Grade glücklicher und suggestiver, als sie weniger gehäuft auftreten, sie zeigen nicht mehr

den wilden Wechsel, sondern Einheit und Konsistenz; fast jedes Lied ist die folgerichtige Durchführung einer einfachen Idee. Dem allen steht entgegen eine gewisse primitive Starrheit der Symbolsprache, ein Spielen mit traditionellen Elementen, typischen Zahlen usw. Auch diese Gedichte sind eben symbolistisch in höchster Potenz, und die meisten erschließen ihren Sinn nicht auf den ersten Blick, verlangen vielmehr liebevolles Sichversenken, ja, manche bleiben auch dann in Dunkelheit gehüllt.

Alle Gedichte bestehen aus Reimstrophen, deren Verszahl verschieden ist, mit großer Freiheit in Versbau und Reim. Eine technische Eigentümlichkeit ist eine Kehrzeile, nicht am Ende der Strophe, sondern nach dem ersten Vers, der nach ihr wiederholt wird. — Sind diese Gedichte also den frühesten möglichst unähnlich geworden, so zeigen manche von ihnen enge Beziehungen zu den Dramen. Einige sind geradezu für diese gedichtet und in sie eingelegt. So ist das Schicksal Sélysettes zu folgendem Liede verdichtet:

Quand l' amant sortit
(J'entendis la porte)
Quand l' amant sortit,
Elle avait souri...

Mais quand il rentra,
(J'entendis la lampe)
Mais quand il rentra
Une autre était là...

Et j'ai vu la mort
(J'entendis son âme)
Et j'ai vu la mort
Qui l'attend encore...

Im Gefühlston erinnert an die sterbende Sélysette das erste (der ursprünglichen Sammlung), das vielleicht das Schönste, jedenfalls das Innigste von allen ist. (Es gewinnt noch, wenn man die überflüssige, mit äußerlicher Symbolik gefüllte vierte Strophe streicht.)

Et s'il revenait un jour,
Que faut-il lui dire? —
— Dites-lui qu'on l'attendit
Jusqu' à s'en mourir...

Et s'il m'interroge encore
Sans me reconnaître?
— Parlez-lui comme une sœur.
Il souffre peut-être...

Et s'il demande où vous êtes
Que faut-il répondre?
— Donnez-lui mon anneau d'or
Sans rien lui répondre...

Et s'il veut savoir pourquoi
La salle est déserte?
— Montrez-lui la lampe éteinte
Et la porte ouverte...

Et s'il m'interroge alors
Sur la dernière heure?
— Dites-lui que j'ai souri
De peur qu'il ne pleure...

Es wird kaum möglich sein, den scheuen, keuschen Reiz dieser zarten Klänge in einer andern Sprache wiederzugeben, ohne daß Wesentliches verloren gehe; und da ihre Schlichtheit wohl für keinen Leser eine Vermittlung verlangt, so setze ich sie im Original hierher. In diesem Falle möge zum Vergleich die Übertragung von Friedrich von Oppeln-Bronikowski danebenstehen, die ihre Aufgabe so gut gelöst hat, wie es irgend möglich ist:

Und kehrt er einst heim,
Was sag' ich ihm dann? —
Sag', ich hätte geharrt,
Bis mein Leben verrann. —

Wenn er weiter fragt
Und erkennt mich nicht gleich? —
Sprich als Schwester zu ihm,
Er leidet vielleicht. —

Wenn er fragt, wo du seist?
Was geb' ich ihm an? —
Meinen Goldring gib
Und sieh ihn stumm an. —

Will er wissen, warum
So verlassen das Haus? —
Zeig die offene Tür;
Sag, das Licht ging aus. —

Wenn er weiter fragt
Nach der letzten Stund? —
Sag', aus Furcht, daß er weint,
Lächelte mein Mund.

Ein lyrisches Gegenstück zum „Intruse“ ist ein Gedicht, das stark an Goethes „Erlkönig“ erinnert. Es ist ein stichomytisches Gespräch zwischen Tochter und Mutter; Zeile für Zeile wechseln die Anreden Ma mère, Ma fille. Die Tochter liegt totkrank bei einem Fenster mit Ausblick auf einen Hafen, wo gerade ein großes Schiff im Begriffe ist auszulaufen. Der eigentliche Inhalt ist das Gefühl des nahenden Todes bei der Tochter, gleichsam der Schatten, den er vorauswirft. Alles bezieht sie auf ihn, in jedem Geräusch, jeder Gesichtswahrnehmung sieht sie seine Anmeldung, spürt sie sein Näherkommen. Die Mutter versteht nicht, sie bezieht ihre Reden auf das in See gehende Schiff, auf Vorübergehende; erst am Schlusse, als die Tochter in Entsetzen ausruft: „Mutter, ich höre ihn überall!“ dämmert ihr die Ahnung, von wem eigentlich die Rede ist.

Ma mère, je l'entends partout...
Ma fille, de qui parlez-vous?

Wie hier, sind auch in den andern Gedichten ausschließlich weibliche Gestalten die Helden oder Sprecher. Ich gebe zum Abschlusse zwei, in denen zwei typische Gegensätze der innern Einstellung zum Leben in einen lyrischen Ausdruck von wundervoller Größe und Intensität gefaßt sind.

Les filles aux yeux bandés,
(Otez les bandeaux d'or)
Les filles aux yeux bandés
Cherchent leurs destinées...

Ont ouvert à midi,
(Gardez les bandeaux d'or)
Ont ouvert à midi
Le palais des prairies.

Ont salué la vie,
(Serrez les bandeaux d'or)
Ont salué la vie
Et ne sont point sorties...

Künstlerisch ist allerdings gerade dies Gedicht nicht völlig einfach geworden. Die Mädchen wollen mit dem steigenden Tage das glückliche Unschuldsparadies der Kindheit verlassen und sich ein Schicksal suchen. Aber wie sie die Pforte öffnen und die Unendlichkeit der Welt sich ihren Blicken erschließt, da befällt sie ein Bangen vor dem Leben; nur einen Gruß winken sie ihm zu, dann kehren sie resigniert in das Glück der Beschränktheit zurück. Mit diesem Bilde kreuzt sich ein andres, das in den Kehrzeilen durchgeführt ist: Eine goldne Binde verhüllt ihre Augen und entzieht ihnen den Anblick der Welt; sie nehmen sie ab, aber geblendet vom vollen Licht des Mittags setzen sie sie wieder auf und ziehen sie fester an. Eine Dublette zum ersten Bilde, gleichen Sinnes, aber als Bild kaum mit ihm zu vereinigen. — Völlig klar und einheitlich ist das andre, sodaß

es keiner Erläuterung bedarf. Das Leben ist eine Wanderschaft, ein Suchen nach dem Geheimnisvollen, das uns überall umgibt und sich doch nirgends fassen läßt, ein Suchen ohne Finden, ein Wandern ohne Ziel, ohne andern Sinn als das Wandern selbst:

J'ai cherché trente ans, mes sœurs,
  Où s'est-il caché?
J'ai marché trente ans, mes sœurs,
  Sans m'en rapprocher...

J'ai marché trente ans, mes sœurs,
  Et mes pieds sont las,
Il était partout, mes sœurs,
  Et n'existe pas...

L'heure est triste enfin, mes sœurs,
  Otez mes sandales,
Le soir meurt aussi, mes sœurs,
  Et mon âme a mal...

Vous avez seize ans, mes sœurs,
  Allez loin d'ici,
Prenez mon bourdon, mes sœurs,
  Et cherchez aussi...

DER PROPHET

1896—1909

Maeterlinck ein Prophet? — Aber, wie sollen wir den Verfasser der nicht dichterischen Werke, denen wir uns nun zuwenden, anders bezeichnen? Die deutsche Übersetzung nennt diesen Teil „Philosophische Werke", und das dürfte wohl dem üblichen Sprachgebrauch entsprechen. Als philosophisch pflegen wir ja alle allgemeinen Betrachtungen über Welt und Leben, alles, was höhere geistige Ansprüche macht und sich doch nicht einer Spezialwissenschaft zurechnen läßt, zu bezeichnen. Aber diese gedankenlose Gewohnheit tut dem Worte Unrecht, das seinen genauen, scharfbegrenzten Sinn hat und in diesem Sinne unentbehrlich ist. Und in diesem bestimmten, speziellen Sinne nehmen wir das Wort, wenn wir fragen: Ist Maeterlinck ein Philosoph?

Aufgabe und Leistung des Philosophen ist Erkenntnis; sie ist das Ziel seiner Arbeit, dem alles dienen muß. Das gilt in gewissem Sinne auch von Maeterlinck; aber doch mit wichtigen Unterschieden. Für den Philosophen ist die Erkenntnis an sich Ziel und beherrschendes Interesse; sie ist ihm Selbstzweck und Selbstwert. Anders Maeterlinck. „Eine Wahrheit ist für uns erst von dem Augenblick an lebendig, wo sie in unserer Seele etwas um-

geformt, geläutert und ausgeglichen hat.“ „Es ist notwendig, aber nicht hinreichend, daß man über den Menschen, über Gott, über die Natur lebendige und kühne Gedanken hat. Was ist ein tiefer Gedanke, der uns keinen Trost bringt? Ist nicht er, wie alle, denen es nicht gelingt, unser alltägliches Leben zu befruchten, ein Gedanke, den der Denker noch nicht ganz besitzt?“ (Weish. 130, 143; Übers. 101, 110.) Also, nicht der Erkenntnisgehalt und Erkenntniswert entscheidet über den Wert eines Gedankens, sondern sein Lebenswert, seine praktische Bedeutung für die Bereicherung unseres Lebens, die Entwicklung unserer Seele, die Läuterung und Erhöhung unseres Gefühls. Gewiß ist das nicht die Haltung und Einstellung eines Philosophen. — Dieser Unterschied zeigt sich besonders deutlich in dem Begriff Wahrheit. Wahrheit nennt der Philosoph das, worauf sein Streben geht; sie ist die objektiv gefaßte Erkenntnis; ihre unbedingte Geltung, ihr schlechthinniger Wert stehen über jedem Zweifel. Auch bei Maeterlinck spielt die Wahrheit eine große Rolle und wird häufig in ganz ähnlichem Sinne verstanden. Sie ist das, dem alles Denken zustrebt. Sie ist wertvoller als die schönste Lüge oder Illusion, mag sie uns schön oder häßlich, groß oder klein, tröstlich oder furchtbar erscheinen, sie ist wertvoller, eben weil sie Wahrheit ist. Aber unter der Hand wandelt sie sich dann auf einmal in einen subjektiven Wert, eine innere Realität, wenn wir lesen, daß sie wertvoll ist nicht durch das, was sie an sich ist, sondern durch die Anstrengung, die sie uns gekostet hat und durch die wir gewachsen sind. Und so wird sie dann in ihrer

objektiven Geltung allmählich immer unsicherer und zweifelhafter. Vielleicht gibt es gar keine endgültige Wahrheit, oder, wenn es eine gibt, so kennen wir sie noch nicht. Für uns gibt es nur Wahrscheinlichkeiten, erlaubte und nützliche Annahmen, verschiedene Arten die Dinge zu betrachten; welche von ihnen vorzuziehen ist, darüber entscheidet nicht ihre logische Solidität und Denkgewißheit, sondern ihre praktische Fruchtbarkeit, ihre fördernde Wirkung auf das Leben. Ein wichtiger Exkurs des „Bienenlebens" (S. 235 f; 188) beginnt: „Es gibt noch keine Wahrheit für uns, aber es gibt überall drei Arten zu sehen, die den Schein der Wahrheit geben. Jeder wählt eine von ihnen, oder vielmehr sie wählt ihn, und diese Wahl, die er trifft, oft ganz gedankenlos, oder die ihn trifft, und an der er fortan festhält, bestimmt die Form und das Verhalten von allem, was in sein Bewußtsein eindringt. Der Freund, dem wir begegnen, die Frau, die uns lächelnd entgegenkommt, die Liebe, die unser Herz aufschließt, der Tod und die Trauer, die es zuschließen, der Herbsthimmel, den wir betrachten, ... alles schmückt sich oder legt seinen Schmuck ab, ehe es in uns eintritt, nach dem leisen Wink, der unsere Wahl ihm gibt. Lernen wir, den rechten Schein zu wählen! Am Abend eines langen Lebens, das dem Aufsuchen der kleinen Wahrheiten und der physischen Ursachen des Geschehens gewidmet war (ein Physiologe spricht), fange ich an, das zu lieben, was nicht etwa von ihnen abführt, sondern was ihnen vorausgeht, und, vor allem, was ein wenig über sie hinausgeht." Diese drei „Betrachtungsweisen" werden nun an einem Bei-

spiele aufgezeigt. Es sind: die oberflächliche, idealisierende Betrachtung aus der Ferne, wie sie das Kind, der Träumer und Illusionist, die Unreife und Unerfahrenheit dem Leben gegenüber hat; die nüchterne, unbeirrte, realistische Feststellung der Tatsachen; und endlich die Betrachtung des Einzelnen im Zusammenhange des Ganzen, auf dem Hintergrunde des Weltgeheimnisses, das ihm seine Größe und Schönheit zurückgibt. Sie sind zugleich drei Entwicklungsstufen des menschlichen Geistes. Und damit ist schon ein andrer Grundzug von Maeterlincks Erkenntnistheorie angedeutet. Die Wahrheit ist nicht eine feste, unveränderliche Gegebenheit, sie ist vielmehr in beständiger Wandlung und Entwicklung. Denn jede Erkenntnis führt zu neuen Problemen, jede Antwort zu neuen Fragen, jede Gewißheit zu neuen Ungewißheiten. Je größer der Kreis wird, den das Licht unsrer Vernunft erhellt, um so ungeheurer erscheint das Dunkel, das ihn auf allen Seiten umgibt. Mit unsrer Einsicht wächst zugleich das Unbekannte, das Geheimnis. — Wir übersehen nicht, wie sich hier vieles mit Richtungen innerhalb des modernen Denkens überhaupt berührt: mit Gedankengängen Nietzsches, der doch selbst auch nur mit Vorbehalt ein Philosoph heißen kann, mit den philosophischen Auswirkungen der Relativitätstheorie usw. Aber es dürfte unmöglich sein, auf solchen Grundlagen eine wirkliche Philosophie zu errichten.

Doch noch fundamentaler und wesentlicher als der Unterschied im Ziel ist der Unterschied im Wege zum Ziele. Der Weg des Philosophen ist der des zusammenhängenden, diskursiven Denkens. Er gelangt zu seinen Erkenntnissen

in methodisch fortschreitender Denkarbeit durch logische Folgerungen aus feststehenden Prämissen. Seine Gedanken stehen in einem festgefügten Zusammenhange, haben darin ihre Gewißheit und Überzeugungskraft und vereinigen sich in ihrer Vollendung zu der geschlossenen Einheit eines Systems. — Wie weit sind wir im „Schatz der Armen" davon entfernt! Die tiefen Einsichten, die Maeterlinck hier vorträgt, stehen einzeln nebeneinander, wie die Gedichte eines Lyrikbandes, wohl durch eine einheitliche geistige Atmosphäre verbunden, aber nicht in logischen Abhängigkeitsverhältnissen. Jeder Gedanke ist nicht aus andern abgeleitet auf dem Wege logischer Deduktion, er ist dem Verfasser für sich aufgegangen, intuitiv, in reiner Schau, wie dem Dichter seine Ideen kommen. Und er verdankt seine Gewißheit nicht irgendwelchen Zusammenhängen und Verknüpfungen mit andern, sondern der freien Zustimmung unsrer Seelen; er hat seine Überzeugungskraft in sich. Und wer könnte sich gar ein System der Maeterlinckschen Philosophie vorstellen! Schon der Gedanke eines solchen scheint uns absurd. Und doch ist der systematische Aufbau für eine wirkliche Philosophie keineswegs eine zufällige und entbehrliche Äußerlichkeit, wie uns Nietzsche wohl einreden möchte. Vielmehr ist es gerade das entscheidende Zeugnis für die wahrhaft philosophische Anlage, daß ein Denker zum System strebt, ja daß seine Gedanken sich von selbst zu einem System ordnen, gleichviel ob dies nun ausgeführt wird oder nicht. Die Erkenntnis, um die es dem Philosophen zu tun ist, läßt sich nur in Form eines Systems, einer allumfassenden,

organischen Einheit vollenden. Denn erkennen im Sinne der Wissenschaft heißt etwas auf ein höheres, allgemeines Prinzip zurückführen, und die Arbeit des Erkennens wäre am Ziel, wenn es gelungen wäre, die gesamte Welt des Denkens und der Erfahrung aus Einem Prinzip herzuleiten. Hierin besteht der Grundunterschied des wissenschaftlichen und des künstlerischen Schaffens. In der Kunst ist alles ein Einzelnes und Besonderes; jedes Kunstwerk ist ein Individuum, eine für sich bestehende und in sich geschlossene kleine Welt. In der Wissenschaft ist jede Einzelheit nur da als Glied eines umfassenden Zusammenhangs. Und wenn für die Wissenschaft im ganzen die Herstellung jenes einheitlichen Allzusammenhangs ein Ziel bezeichnet, das in unendlicher Ferne liegt, in der Philosophie, die von keinem fremden Stoffe abhängig ist, ist die (vorläufige) Lösung der Aufgabe auch in jedem einzelnen Falle möglich und zu fordern.

Dies hat uns klar gemacht, daß Maeterlinck nicht eigentlich ein wissenschaftlicher, also auch kein philosophischer Kopf ist. In allen Punkten, wo wir wissenschaftliche und künstlerische Art in Gegensatz fanden, steht er auf der Seite des Künstlers. Und so ist es denn dieselbe Grundanlage, die sich in seinen Dichtungen wie in den Werken des Denkers auswirkt. Daß diese gleichwohl nicht die eines wirklichen Künstlers ist, hat uns gerade die Betrachtung seiner Dichtungen gezeigt. Wie also sollen wir nun Maeterlinck bezeichnen? Ein Philosoph im vollen Sinne ist er gewiß nicht. Aber noch weniger ein „Popularphilosoph“. Denn was diesen von dem echten Philosophen unter-

scheidet, daß er nämlich nicht eigne, originale Gedanken zu Markte trägt, sondern Gedanken, die andre, schöpferische Geister gedacht haben, einem breiteren Publikum mundgerecht macht, sie popularisiert und damit unvermeidlich trivialisiert, gerade das gilt von Maeterlinck am allerwenigsten. Seine Gedanken sind so sehr seine eignen, sind so original und bedeutend als die irgend eines Philosophen; darin ist kein Unterschied; sie sind nur andrer Art. — Auch macht es die Sache nicht besser, wenn man neben der streng wissenschaftlichen Fach-Philosophie eine Weltanschauungs-Philosophie statuiert, oder wenn man von einer prophetischen Richtung innerhalb der Philosophie redet, denn damit wird eben die Unbestimmtheit und Verschwommenheit des Wortgebrauches festgehalten, von der wir uns befreien müssen. Wohl hat es ein großer Teil der antiken Philosophie mit Fragen praktischer Lebensweisheit zu tun. Aber die Schulen des ausgehenden Altertums, wie die Stoa und Epikur, hatten doch ihr philosophisches System, ihre Erkenntnistheorie, Naturphilosophie, Ethik usw. Während die ältesten Denker in Griechenland, deren Namen die Geschichte nennt, die fabelhaften „sieben Weisen", eben „Weise" hießen, nicht Philosophen, d. h. solche, die Weisheit suchen. Jenes Wort ist neuerdings wieder zu Ehren gekommen, besonders durch den Grafen Keyserling, und es möchte hier in der Tat am Platze sein. Einen Weisen möchten wir Maeterlinck schon nennen, der selbst die „Weisheit" im Titel eines seiner Hauptwerke nennt. Nur klingt uns das mehr wie ein allgemein lobendes Beiwort; es ist als Substantiv

noch nicht fest genug geprägt, um als Art- und Berufsbezeichnung empfunden zu werden. Jedenfalls kann es uns einer genaueren Bestimmung seiner Art nicht überheben.

* * *

Für Maeterlinck, der selbst die Erkenntnis nach ihrem Lebenswert prüft und schätzt, kommt es zuletzt nicht auf das Erkennen, sondern auf das Leben an. Nun nennen wir die Erkenntnisprovinz, die die für das menschliche Leben geltenden Gesetze aufsucht, Ethik. Und so fragen wir weiter: sollen wir Maeterlinck einen Ethiker nennen? Für einen großen Teil seines Werkes wäre das ohne weiteres angängig, für das Ganze ebenso entschieden nicht. Sicherlich ist der geistige Inhalt seiner ersten Periode, die wir überblickt haben, auf keinen Fall als Ethik anzusprechen. Denn die Ethik hat es doch mit dem wollenden und handelnden Menschen zu tun. Die Gestalten in den Dramen dieser Zeit jedoch sind nicht handelnd vorgestellt, sondern leidend, passiv dahindämmernd, willenlose Spielbälle und Opfer unerkennbarer Mächte. Und ebenso grundverschieden von Ethik ist noch der erste Essayband, zu dem wir jetzt übergehen, — also gerade die Teile von Maeterlincks Werk, in denen seine Eigenart am stärksten heraustritt und die für seine Auffassung grundlegend sein müssen. Für Maeterlinck geht das Leben so wenig im Handeln auf, daß er beides gelegentlich sogar in Gegensatz stellt und das Handeln als Lebenshinderung betrachtet. Er schreibt in dem be-

rühmten Aufsatz über „Alltagstragik“ (Schatz 187 f.; 98 f.): „Ich bewundre Othello, aber er scheint mir nicht das erhabene Alltagsleben eines Hamlet zu leben, der Zeit zu leben hat, weil er nicht handelt. Othello ist bewundernswert in seiner Eifersucht. Aber ist es nicht vielleicht ein alter Irrtum, zu meinen, daß wir nur in den Augenblicken, wo wir von einer solchen Leidenschaft besessen sind, wahrhaft leben? Ich bin zu dem Glauben gekommen, daß ein Greis, der still in seinem Lehnstuhl bei der Lampe sitzt und wartet, der, ohne es zu wissen, den ewigen Gesetzen lauscht, die um sein Haus walten, der das, was im Schweigen der Türen und Fenster und in der leisen Stimme des Lichtes schwingt, deutet, ohne es zu begreifen, der die Gegenwart seiner Seele und seines Geschickes über sich ergehen läßt, der ein wenig den Kopf neigt, ohne zu ahnen, daß alle Mächte der Welt im Spiele sind und wie achtsame Diener in seiner Stube wachen, ohne zu wissen, daß die Sonne selbst den kleinen Tisch, worauf er sich stützt, über dem Abgrunde hält, und daß kein Gestirn des Himmels und keine Kraft der Seele unbeteiligt ist bei der Bewegung eines zufallenden Augenlides oder eines aufsteigenden Gedankens, — ich bin zu dem Glauben gelangt, daß ein solcher regungsloser Greis in Wirklichkeit ein tieferes, menschlicheres und umfassenderes Leben lebt als der Liebhaber, der seine Geliebte erdrosselt, der Feldherr, der einen Sieg erficht, oder der Gatte, der seine Ehre rächt.“ — Wir werden allerdings in den spätern Büchern gerade entgegengesetzten Gedanken begegnen. Darüber wird noch zu reden

sein. Hier kommt es zunächst darauf an, dem ersten Maeterlinck seinen Ort zu bestimmen.

Nun ist der Mensch in seiner Passivität, seiner Abhängigkeit von dunklen, unbekannten, übermächtigen Gewalten das Subjekt der Religion. Suchen wir diese auf niedern Stufen der menschlichen Entwicklung auf, so finden wir da als vorherrschenden Zug eine dumpfe Furcht vor bösen Geistern und Dämonen aller Art, die der Stimmung der ersten Dramen Maeterlincks auffällig verwandt ist. Aber auch auf höherer Stufe, wo sowohl die Vorstellung von dem geheimnisvollen Gegenstande der Religion wie das Gefühl des Menschen ihm gegenüber sich verfeinert und sublimiert hat, wo an die Stelle der Angst vor böswilligen Geistern die vertrauensvolle Hingabe an einen liebenden Vater getreten ist, bleibt doch jener Grundcharakter. Auch Schleiermacher — und wer hat das Wesen der Religion tiefer und klarer erfaßt? — definiert die Religion als „das Gefühl der schlechthinnigen Abhängigkeit!", und in seinen berühmten „Reden über die Religion" (1799) bestimmt er ihr Wesen als „Anschauung und Gefühl". „Anschauen will sie das Universum, in seinen eigenen Darstellungen und Handlungen will sie es andächtig belauschen, von seinen unmittelbaren Einflüssen will sie sich in kindlicher Passivität ergreifen lassen." — So sind denn Ethik und Religion unterschieden und zusammengehörig als die beiden Seiten, die zusammen die Wahrheit des Menschenlebens ausmachen. Wie unser physisches Leben sich in einem beständigen Wechsel von Ein- und Ausatmen vollzieht und das eine nicht ohne das andere möglich ist, so besteht

auch das höhere Leben unseres Geistes in einem Wechselverhältnis von Einziehen und Ausströmen, Empfangen und Geben. Wir können keinen Augenblick leben, ohne die mannigfachsten Einwirkungen und Einflüsse von außen zu erfahren; aber wenn wir wahrhaft leben, so werden auch stets irgendwelche Wirkungen von uns ausgehen. Die reine Aktivität ist das Reich der Sittlichkeit. Wir handeln sittlich, wenn wir ohne äußere Verursachung und ohne äußeren Zweck aus reiner Spontaneität handeln, nur dem uns innewohnenden Gesetz gehorchend, das unser Selbst konstituiert, als freie, autonome Wesen. Die reine Passivität ist die Sphäre der Religion. Wir erleben sie, wenn wir nicht diese oder jene konkrete Wirkung von dieser oder jener äußern Einzelursache erfahren, sondern wenn wir die Wirkung des Universums auf uns in unsrer Seele spüren, denn dies können wir nur im Gemüte erleben, und der äußere Gegenstand oder Vorgang dient dem Gefühl nur als Träger und Symbol.

Wir werden nun nicht im Zweifel sein, daß wir das, was Maeterlinck in seinen eigentümlichsten Werken verkündet, als Religion anzusehen haben, so sehr es auch von dem verschieden ist, was unsre Kirchen uns unter dem gleichen Namen bieten. Maeterlinck ist ein religiöser Verkünder, der Bringer einer religiösen Botschaft, damit haben wir sein eigentliches Wesen bestimmt. Und eben in diesem Sinne war es gemeint, wenn ich ihn einen Propheten nannte. Dies ist ja der ursprüngliche Wortsinn: Verkünder göttlicher Offenbarung, nicht Vorhersager — und da wir für

diesen Begriff doch ein klares und eindeutiges Wort brauchen, die Sprache wenigstens in einem Teile der hierhergehörigen Fälle diesen Ausdruck festgesetzt hat und uns sonst kein geeignetes Wort bietet, so wäre zu wünschen, daß er sich in diesem Gebrauche einbürgerte und fixierte.

Nun gibt es freilich auch innerhalb der Religion wiederum wichtige Unterschiede, und darunter einen, der gerade die Anwendung der Bezeichnung Prophet auf Maeterlinck in Frage zu stellen scheint. Friedrich Heiler unterscheidet in seinem wundervollen Buche über „Das Gebet“ zwei Typen persönlicher Frömmigkeit, die er mystische und prophetische Religion benennt. Der Gegensatz ist in der Welt der historischen Erscheinungen ebenso deutlich ausgeprägt, wie er begrifflich schwer zu formulieren ist. Der Ausdruck „prophetische Religion“ ist jedenfalls nur ein Notbehelf, gewählt, weil die alttestamentlichen Propheten, nebst ihren christlichen Nachfolgern, wie Paulus und besonders Luther, die bekanntesten und entschiedensten Vertreter dieses Typus sind. Aber hierher gehören doch nicht nur diese großen religiösen Genies und produktiven Naturen, sondern ebenso die Hauptmasse aller echten Christen, und da hat denn die Bezeichnung „prophetisch“ wenig Sinn. Auf alle Fälle ist die Unterscheidung von fundamentaler Bedeutung, und da ist deutlich, daß Maeterlinck auf die Seite der mystischen Religion gehört. Wir werden uns den Unterschied noch deutlicher machen, wenn wir an die vorausgehenden Feststellungen anknüpfen.

Wir haben Religion und Ethik als die beiden entgegengesetzten Seiten des Menschenlebens

bestimmt, die gerade in ihrer Gegensätzlichkeit einander erfordern und notwendig zusammengehören. Aber so deutlich und grundlegend diese Unterscheidung ist, so spät ist sie der abendländischen Menschheit zum Bewußtsein gekommen. Das Christentum weiß von ihr nichts; und grundsätzlich ebenso steht es mit Judentum und Islam. Hier ist überall Religion und Moral eine untrennbare Einheit. Die praktische Betätigung der Religion wird immer entschiedener und ausschließlicher in sittliches Handeln gesetzt. Umgekehrt ist die Ethik durchaus religiös fundiert und motiviert. „Du sollst lieben Gott deinen Herrn von ganzem Herzen und deinen Nächsten als dich selbst." Alle Sittlichkeit wird in der Forderung der Nächstenliebe zusammengefaßt. Diese aber hat religiösen Grund: Wir sollen alle Menschen lieben, weil sie durch das gemeinsame Kindschaftsverhältnis zu Gott unsre Brüder sind, und weil wir die Liebe zu Gott, das erste aller Gebote, nur in dieser Weise betätigen können. Dies Ineinssein von Religion und Ethik bedeutet also für diese, daß sie religiös fundiert ist, und gibt der Religion den aktiven Charakter, die Tendenz auf praktische Bewährung im Handeln, die für den „prophetischen" Frömmigkeitstypus Heilers kennzeichnend ist. Dies ist die Hauptlinie der großen Religionen semitischen Ursprungs. Dagegen hat die Entwicklung bei den indogermanischen Hauptvölkern, vor allem bei Indern und Griechen, einen andern Lauf genommen. Hier ist jene frühe und feste Verbindung von Religion und Ethik nicht eingetreten und beide haben sich in relativer Unabhängigkeit von einander entfaltet. Hier

ist also die Welt des Handelns von der Sphäre der Religion geschieden, und diese hat mehr den Charakter der Passivität, der Ruhe, der untätigen Hingegebenheit. Ihr Reich ist die vita contemplativa, nicht die vita activa. Sie hat das Gepräge der Mystik, wie sie ja auch in der abendländischen Mystik durchbricht, ohne doch zur Herrschaft zu kommen, denn gerade die Reformation hat sie hier zurückgedrängt und jener andern aktiveren Richtung aufs neue zum Siege verholfen. Hier ist die Scheidung zwischen Religion und Ethik erst am Ende des 18. Jahrhunderts erfolgt. Kant hat in seiner „Kritik der praktischen Vernunft“ (1788) eine Ethik gelehrt, die ihr Prinzip in sich selbst hat und eine religiöse Begründung weder verlangt noch erträgt. Damit war die Bedeutung der Religion zunächst stark eingeschränkt und bedroht. Bei Kant selbst wird sie nun ihrerseits auf die Ethik gegründet; sie erscheint als eine Art Dependenz zu dieser in den „Postulaten der praktischen Vernunft“, die doch einem frommen Gemüt unmöglich genügen können. Da war denn eine Neuentdeckung nötig, und diese ist die unvergängliche Leistung Friedrich Schleiermachers. Sein berühmter Erstling „Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern“, der gerade am Ausgange jenes großen Jahrhunderts steht (1799), hat zum ersten Male das eigne Wesen der Religion, gesondert von Metaphysik und Moral, in das volle Licht gedanklicher Klarheit gehoben und ihr damit auf der neuen von Kant geschaffenen Grundlage ihren Wert und ihre Würde zurückgegeben. Diese beiden Bücher sind das Fundament, von

denen alle weitere Entwicklung ausgehen muß, wenn sie vorwärts und nicht rückwärts schreiten will. Mit Schleiermacher beginnt die eigentlich moderne Religion, denn seine Entdeckung ist allerdings etwas grundsätzlich Neues gegenüber der gesamten Geschichte des Christentums, und er war sich dessen im Anfange wohl bewußt. Wenn er selbst, seines Amtes wohlbestallter Prediger der christlichen Kirche, nachher wieder mehr in die christliche Bahn zurückgelenkt ist und seine große Wirkung gerade innerhalb des freieren Protestantismus gefunden hat, so darf uns das doch nicht über die grundsätzliche Bedeutung seiner Leistung täuschen. — Für diese moderne Religion — wenn ich diesen Ausdruck gebrauchen darf als zusammenfassende Bezeichnung all der innerlich verwandten Entwicklungen, deren erste Erscheinung Schleiermachers „Reden" sind — ist also einerseits der mystische Grundzug charakteristisch, andererseits ist ihr von vornherein die Aufgabe gestellt, die Verbindung mit der Ethik, mit der Welt des tätigen Lebens wiederzugewinnen. Damit sind zugleich die beiden Brennpunkte der Gedankenwelt Maeterlincks bestimmt.

Indessen ist die Mystik doch allzu ungenügend gekennzeichnet, wenn wir ihr einen passiven Charakter zuerkennen im Gegensatz zu dem aktiven der ethischen Religion. Es empfiehlt sich, wenigstens das eine Moment im voraus klarzustellen. Alles Handeln setzt die Entgegenstellung von Subjekt und Objekt voraus; wir können nicht handeln, wenn uns nicht ein etwas, auf das sich unser Handeln richtet, entgegensteht (ein „Gegenstand"). So ist auch

für die dem Handeln zugewandte Art der Religion die Unterscheidung und Entgegensetzung von Subjekt und Objekt, von Ich und Du wesentlich. Sie hat stets ausgesprochen theistischen und, wenigstens auf höherer Stufe, monotheistischen Charakter. Wie verschieden auch das Verhältnis des Menschen zu seinem Gotte vorgestellt und empfunden sein mag, — mag das Gefühl knechtischer Furcht vor dem erhabenen Herrn und strengen Richter überwiegen oder das Gefühl kindlicher Liebe und kindlichen Vertrauens zu dem liebenden Vater oder auch ein Gefühl von Freundschaft und Kameradschaft, — daß der Mensch einen persönlich vorgestellten Gott als ein von seinem Selbst unterschiedenes Du sich gegenüber weiß und fühlt, ist innerhalb dieser Religionsform obligat und entscheidend. Hat sie also in allen Fällen ein dualistisches Gesicht, so ist der Mystik ein entschiedener Zug zum Monismus eigen. Mystik ist in ihrem letzten Wesen das Streben nach Vereinigung mit dem Universum, das sich auf ein Gefühl des ursprünglichen Einsseins gründet. Dabei wird der Gegensatz von Ich und Du, die Schranke der Persönlichkeit auf beiden Seiten, wenn nicht aufgehoben, so doch weniger betont und mehr oder weniger fließend. Der Mensch sehnt sich danach, die Schranke seines Ichs zu durchbrechen, in dem Unendlichen aufzugehen und zu versinken. Und auch dieses steht ihm nicht als scharf gesonderte und abgeschlossene Wesenheit entgegen, sondern kommt dem Menschen mit dem gleichen Willen zur Vereinigung entgegen, die dann gern als Liebesvereinigung von Braut und Bräutigam, als mystische Hochzeit empfunden

wird. Gerade dieses Bild setzt nun allerdings noch die Unterscheidung von Ich und Du voraus, und so finden wir denn überall eine Mystik mit theistischem Charakter, eine Persönlichkeitsmystik, eine Gottes- und Heilandsmystik in reicher Blüte, aber ein Zug zum Pantheismus ist doch aller Mystik eigen, und *in ihm vollendet sich erst ihr eigentümliches Wesen.* Schließlich ist eben jenes Bild doch nur ein Bild, das auch als solches ein innigeres Zusammenfließen von Ich und Du ausdrückt, als die Bilder, die in der andern Grundform der Religion üblich sind. Und am reinsten und erschöpfendsten stellt sich das Eigentümliche der Mystik dar ohne Bild in ihrer ältesten weltgeschichtlichen Erscheinungsform, in den altindischen Upanischaden, deren Anfänge ein Jahrtausend über den Anfang unserer Zeitrechnung hinaufreichen. Die mannigfach verschlungenen und wirren Pfade dieser altindischen Mystik führen gleichwohl alle zu Einem Ziel, zu Einer Grunderkenntnis, die der Kern dieser Gedankenwildnis ist: der Erkenntnis von der Identität des individuellen Selbst mit dem höchsten Selbst. Die Weisheit der Upanischaden unterscheidet im Menschen von dem, was klar am Tage in der Helle des Bewußtseins liegt, von dem Leben der Sinneswahrnehmungen, des Verstandesdenkens, des bewußten Wollens und Handelns ein letztes, innerstes, verborgenes Wesen, das „Selbst" (atman), — dasselbe, was sonst in der Mystik die Seele oder der Seelengrund heißt. Wie der einzelne Mensch, so hat auch das All ein solches „Selbst", eine letzte Einheit, ein inneres Zentrum; es heißt „das höchste Selbst" (paramatman). Und diese

beiden sind eins. Diese Einsicht ist der Vernunft unerschwinglich, so einfach die Worte sind, die sie einschließen. Wir können sie nur im Innern erleben und mit unserm ganzen Wesen erfassen, wenn unser Geist völlig ruhig, von allen äußern Dingen abgezogen und ganz in sich gesammelt ist. Wer sie aber so erfahren hat, der ist damit von aller Täuschung und allem Leide befreit und hat die Erlösung erreicht.

* * *

Maeterlinck ist religiöser Verkünder und zwar, genauer, Mystiker. Diese Bezeichnung braucht am wenigsten Widerspruch zu fürchten.[1]) Denn als solchen hat sich Maeterlinck selbst ausdrücklich und wiederholt bekannt und er hat auch den Zusammenhang und die Verwandtschaft mit andern Mystikern deutlich und nachdrücklich betont in dem ersten der hierhergehörigen Werke.

Es liegt im Wesen der mystischen, überhaupt der religiösen Erkenntnisse, daß sie dem Entdecker aufsteigen, er weiß nicht wie, aus den Tiefen der eigenen Seele, und mit unmittelbarer Gewißheit einleuchten. Er lernt sie nicht von andern, er erarbeitet sie nicht durch Studium. Dennoch sind nur wenige Mystiker ganz von selbst und unbeeinflußt durch andere zu ihrer geheimnisvollen Weisheit gekommen. Selbst die frommen Mönche des Mittelalters, die naiven Seher vom Schlage eines Ruusbroec

[1]) Immerhin kann M. nur in Hinsicht auf seine geistige Richtung Mystiker heißen, nicht in Bezug auf die mystische Lebensform und Praxis. Er ist mystischer Denker und mystischer Dichter nicht mystischer Praktiker.

hatten zum mindesten ihre Bibel, und glaubten ihre Einsichten aus ihr herauszuholen, während sie sie mit Hilfe ihrer wunderlichen Allegorik in sie hineindeuteten. Und selten treten die großen Mystiker ganz isoliert auf; meist sind sie Wellen eines Stromes, Glieder einer Traditionskette. Es ist dabei weniger ein Verhältnis von Lehrer und Schüler, wenigstens soweit die wirklich originalen, schöpferischen Geister in Frage stehen; sondern eine Flamme entzündet sich an einer andern, die schon brennt. Vielleicht bei keinem sehen wir dies so deutlich wie bei Maeterlinck. Wie er überhaupt im Vollbesitze der europäischen Bildung ist, so sind ihm speziell die Schätze der abendländischen Mystik durch langjährige Studien gründlich vertraut (während er zur Mystik Asiens erst später ein näheres Verhältnis gewonnen zu haben scheint). Davon legen nicht nur die zahlreichen Erwähnungen und Anführungen in den ersten seiner mystischen Bücher Zeugnis ab, sondern vor allem mehrere Übersetzungswerke, die diesem vorausgehen und auf die wir hier einen raschen Blick werfen.

Das erste 1891 erschienene, trägt den Titel: „L'Ornement des noces spirituelles, de Ruysbroeck l'admirable, traduit du flamand et accompagné d'une introduction par M. M." Es ist also der Hauptvertreter der mittelalterlichen Mystik in seiner engeren Heimat, den Maeterlinck hier zum ersten Male einem weiteren Kreise bekannt machte: der Mönch Jan van Ruusbroec[1]), 1294 in dem Dorfe dieses Na-

[1]) Ruusbroec (spr. Rûsbruk) ist die ältere Form des heutigen Ruysbroeck (spr. Röisbruk), das Maeterlinck gebraucht.

mens (zwischen Brüssel und Halle) geboren, der zuerst Vikar der Kirche der heil. Gudula in Brüssel war, sich dann in den Wald von Soignes bei Brüssel zurückzog, hier die Abtei Groenendael stiftete und als deren Abt am 2. Dez. 1381 starb. Zu ihm gesellen sich dann zwei Geister der neueren Zeit. 1894 schrieb Maeterlinck ein Vorwort zu einer(von anderer Hand verfassten) Übersetzung von sieben Essays Emersons, und 1895 ließ er wieder eine eigene Übersetzung der „Lehrlinge von Sais“ und der „Fragmente“ von Novalis folgen. Wir können nicht zweifeln, daß eben diese drei ihm besonders wertvoll scheinen und besonders tief auf ihn gewirkt haben, und es ist kein Zufall, daß sie alle Germanen sind. Zu ihnen wäre allerdings noch ein Denker zu stellen, den Maeterlinck in der Ruysbroeck-Einleitung als den einzigen Führer auf den einsamen Kreuzwegen der Mystik rühmt und sonst oft zitiert, der Gipfel der griechischen Mystik: „Es ist Plotin, der sich bemüht hat, mit der menschlichen Vernunft die göttliche Fähigkeit, die hier herrscht, zu analysieren. Er hat dieselben Ekstasen (wie wir es mit einem Worte, das nichts klärt, bezeichnen), die im Grunde nur der Anfang der vollständigen Entdeckung unseres Seins sind; und mitten in ihren Erregungen und Dunkelheiten hat er nicht einen Augenblick das forschende Auge des Psychologen geschlossen, der sich von den ungewöhnlichsten Erscheinungen seines Seelenlebens Rechenschaft zu geben sucht. Er ist somit der letzte Damm, von wo aus wir die Wogen und den Horizont dieses dunklen Meeres ein wenig übersehen können. Er bemüht sich,

die Pfade des menschlichen Verstandes bis mitten in diese Wüsten hinein zu verlängern, und deshalb muß man immer wieder zu ihm zurückkehren, denn er ist der einzige analytische Mystiker" (Schatz 117f; 60). Wenn Maeterlinck ihm kein solches Werk gewidmet hat, so erklärt sich das daraus, daß von ihm bereits eine französische Übersetzung vorlag.

Dieselben drei Denker stehen nun auch im „Schatz der Armen" neben einander, wo jedem von ihnen ein besonderer Essay gewidmet ist.[1]) Indessen handeln diese nur zum kleinsten Teile und nur sehr im allgemeinen von den individuellen Gestalten, nach denen sie benannt sind. In der Hauptsache suchen sie das Wesen der Mystik überhaupt dem Leser nahe zu bringen, und durch Beleuchtung von verschiedenen Seiten zu erhellen, sodaß sie sich von dem übrigen Inhalt des Bandes nicht stark unterscheiden. Und das ist von Bedeutung. Wert und Interesse dieser Vorgänger für Maeterlinck liegt weniger in ihrer individuellen Art und ihren besonderen Gedanken (wenn auch Maeterlinck einzelne derselben anzieht), als darin, daß sie eben Mystiker, daß sie hervorragende Vertreter dieses Typus, daß sie seine Geistesverwandten sind. So hat er ihnen denn kaum wesentliche Gedanken entnommen. Wenn er sie anführt, wie andere Mystiker auch, so ruft er sie als Eideshelfer auf; er stellt sie als Parallelen neben seine Gedanken oder übernimmt

---

[1]) Die über Ruysbroeck und Novalis sind Teile der Einleitungen zu den genannten Übersetzungen; daß es sich mit dem über Emerson ebenso verhält, ist anzunehmen, doch konnte ich es nicht feststellen.

einen glücklichen Ausdruck, den sie für das Unaussprechliche gefunden haben. Dazu bietet die weitgehende Übereinstimmung und Gemeinsamkeit des Gedanken- und Wortschatzes in der gesamten Mystik überreichlich Gelegenheit. Aber das hat nichts mit geistiger Abhängigkeit zu tun. Und von dieser ist bei dem Denker Maeterlinck überhaupt nichts zu bemerken. Seine Gedanken sind schon, und gerade in diesem ersten Buche, so durchaus eigen und original, so frisch und neu, wie die weniger Mystiker. Freilich kann man sagen, daß das Gedankengut aller Mystik von einer merkwürdigen Konstanz ist, und daß alle wirklich wertvollen Wahrheiten uralt sind. Das hindert doch nicht, daß sie immer wieder neu und persönlich erlebt werden müssen, dadurch immer neue Jugend und Fruchtbarkeit erhalten und dabei an Weite und Tiefe so wachsen, daß sie auch inhaltlich neu werden. Dies gilt gerade von den ersten mystischen Büchern Maeterlincks im vollsten Maße.

Es wäre demnach überflüssige Mühe, wenn wir versuchten, uns hier von der Art und Bedeutung jener Denker ein Bild zu machen. Es genügt in diesem Zusammenhange, kurz die Frage zu streifen, wie Maeterlinck sie gesehen hat und was sie ihm bedeuten.

In dem Essay über Ruusbroec kommt es Maeterlinck darauf an, die ungeheure Verschiedenheit der mystischen Intuition von der gewöhnlichen Verstandeserkenntnis zu beleuchten und einzuschärfen. Und so schildert er denn in den stärksten Farben und mit großer Übertreibung Ruusbroecs Unzulänglichkeit, gemessen an den Forderungen des Alltagsschrift-

stellers und seine überschwengliche Herrlichkeit auf seinem eigenen Gebiete. „Er vereinigt die Unwissenheit eines Kindes mit der Weisheit eines von den Toten Wiedergekommenen.“ Er ist ein höchst ungeschickter Schriftsteller, ohne Ordnung und ohne Logik. Ihm fehlt vollständig die Kunst des Wortes; er kann nur von dem sprechen, was unaussprechlich ist. „Er stammelt, wenn er uns von seinem Klostergarten erzählen will, aber wenn er uns die Geheimnisse Gottes enthüllen will, dann schreibt er Seiten, wie sie Platon nicht hätte schreiben können.“ (Schatz 102 f.; 50 f.) Das trifft doch nur mit großen Einschränkungen zu. In Wahrheit ist Ruusbroec ein Meister der Prosarede, zumal wenn man ihn an seinen Zeitgenossen mißt, und gilt mit Recht für den ersten Klassiker der niederländischen Prosa. Und die reiche Fülle breit ausgeführter und konsequent durchgeführter Gleichnisse zeigt, daß es ihm weder an guter Beobachtung noch an klarem Verstande fehlte, daß er auf der Erde so gut wie im Himmel Bescheid wußte. Und soweit es richtig ist, trifft es nicht auf Ruusbroec allein und speziell zu, sondern auf jeden wahren Mystiker, zumal solche von dem kindlich schlichten und weltfernen Typus jener Mönche des Mittelalters. Und gar nicht kommt heraus, was Ruusbroec immerhin von der Mehrzahl der Mystiker unterscheidet: daß er in erster Linie christlicher Prediger ist, festgewurzelt in der kirchlichen Lehre, der scholastischen Theologie und der allegorischen Schriftauslegung des Mittelalters und vor allem darauf bedacht, seine Leser zu einem christlichen Leben in allen Tugenden, in Selbstverleugnung und wahrer Got-

tesliebe zu ermahnen. Maeterlinck bezeichnet das erste Buch des von ihm übersetzten Werkes selbst als „laue, fromme Gemeinplätze." Gewiß hätte sie auch ein anderer, guter Prediger schreiben können. Aber sie sind von den weltentrückten Höhen der späteren Teile nicht durch eine Kluft, sondern durch einen ganz allmählichen und unmerklichen Anstieg getrennt, und gerade dieser leise und stetige Übergang, die Herauswachsen des einsamen Mystikers aus dem kirchlichen Prediger und Seelsorger macht nicht den geringsten Reiz des Buches aus. Es ist Maeterlinck offenbar nicht darum zu tun, ein individuelles Porträt von einem Manne zu entwerfen, mit dessen Gedankenwelt er kaum eine Berührung hat. Er wird ihm einfach zum Typus des Mystikers überhaupt, oder des naiven Mystikers neben dem philosophischen Mystiker Plotin. Und als eine freie Phantasie über das Wesen der Mystik ist dieser Essay von höchstem Reiz und Gehalt. Er findet grandiose Bilder, um die Erhabenheit und Kühnheit dieser Visionen in dem übersetzten Buche anzudeuten. Es ist nicht ein literarisches Werk, sondern „der konvulsivische Flug eines trunkenen, blinden und blutenden Adlers über Schneegipfeln". Treffend und erhellend ist der Vergleich mit dem Traum, von dem man nur im Wachen sprechen kann, dessen Erfahrung man aber nur im Schlafe macht. So kann auch der Mystiker nur bei wachem, normalem Bewußtsein das in Begriff und Worte fassen, dessen Kenntnis er nur gewinnt in einem Zustande der Entrücktheit, der weit jenseits des Tagesbewußtseins liegt. Doch es ist nur ein Vergleich, denn die Er-

kenntnisse des Mystikers sind für Maeterlinck keineswegs Träume, vielmehr tiefe Wissenschaft, gewisseste Wahrheiten. Sie haben das seltsame Vorrecht vor den Verstandeswahrheiten, daß sie nicht altern und nicht sterben. Einmal entdeckt wirken sie unsichtbar, gleichsam unterirdisch, weiter, wie Gedanken Plotins bei Ruusbroec wieder aufwachen, der nie von ihm gehört hat, und verändern den Gesamtzustand der Menschheit.

Handelt die Ruusbroec-Studie wenigstens dem Namen nach von Ruusbroec, so spricht der Emerson-Aufsatz ausdrücklich von Mystik überhaupt und kommt erst gegen Ende auf den Titelhelden, um dann allerdings Besonderes und Charakteristisches über ihn zu sagen. „Emerson, der gute, morgendliche Hirt der grünen Wiesen eines neuen, natürlichen und einleuchtenden Optimismus. Er führt uns nicht zu Abgründen hin. Er läßt uns nicht hinaustreten aus dem bescheidenen, vertrauten Gehege, denn der Gletscher, das Meer, der Palast, der Stall, der erloschene Ofen des Armen, und das Bett des Kranken, alles liegt unter dem gleichen Himmel, verklärt von den gleichen Gestirnen und denselben unendlichen Mächten unterworfen. — Er ist für viele im rechten Augenblick gekommen, wo ihnen neue Erklärungen dringendes Lebensbedürfnis waren. Die heroischen Stunden sind heute weniger sichtbar, die der Selbstverleugnung sind noch nicht wiedergekehrt: uns bleibt nur das tägliche Leben, und doch können wir nicht ohne Größe leben. Er hat diesem Leben, das nicht mehr seinen herkömmlichen Horizont hatte, einen annehmbaren Sinn gegeben, und vielleicht ist es

ihm gelungen, uns zu beweisen, daß es hinreichend seltsam, tief und groß ist, um kein anderes Ziel als sich selbst nötig zu haben. Er weiß nicht mehr davon als die anderen, aber er bejaht es mit größerem Mute, und er glaubt an das Geheimnis. Man muß leben, wir alle, die wir durch die Tage und Jahre gehen ohne Taten, ohne Gedanken, ohne Licht, weil unser Leben trotz allem unbegreiflich und göttlich ist. Man muß leben, weil keiner das Recht hat, sich den geistigen Geschehnissen der alltäglichen Wochen zu entziehen. Man muß leben, weil es keine Stunden ohne geheime Wunder und ohne unaussprechliche Bedeutung gibt. — — —

„Emerson ist gekommen, um in Schlichtheit diese immer gleiche verborgene Erhabenheit unseres Lebens zu bejahen. Er hat uns mit Schweigen und Staunen umgeben. Er hat einen Sonnenstrahl geworfen auf den Weg des Handwerkers, der aus seiner Werkstatt tritt. Er hat uns gezeigt, wie alle Kräfte des Himmels und der Erde geschäftig sind, um die Schwelle zu stützen, auf der zwei Nachbarn sprechen vom Regen, der fällt, oder vom Winde, der sich erhebt; und über zwei Wanderern, die sich begrüßen, läßt er uns das Antlitz eines Gottes sehen, der dem Antlitz eines Gottes zulächelt. Er ist unserm gewöhnlichen Leben näher als irgend ein anderer. Er ist vielleicht der aufmerksamste, der eifrigste, der rechtschaffenste, der sorgfältigste, der menschlichste Verkünder. Er ist der Weise des Alltags, und der Alltag macht die Hauptmasse unseres Daseins aus. Manches Jahr verfließt ohne Leidenschaften, ohne Tugenden, ohne Wunder. Wir müssen

lernen, die kleinen Stunden des Lebens zu achten. Wenn ich heute morgen im Geiste Mark Aurels habe handeln können, dann brauchst du mein Tun nicht zu unterstreichen, denn ich weiß selbst, daß etwas geschehen ist. Aber wenn ich meinen Tag mit erbärmlichen Beschäftigungen verloren zu haben glaube und du mir dann beweisen kannst, daß ich ebenso tief gelebt habe wie ein Held und meine Seele nicht um ihr Recht betrogen ist, dann hast du mehr getan, als wenn du mich überredet hättest, meinen Feind zu retten, denn du hast in mir die Summe und Größe meines Lebens gemehrt und meinen Lebenswillen gestärkt, und morgen werde ich vielleicht mit Selbstachtung leben können."

Damit ist in der Tat das Wesentliche über Emerson gesagt und zugleich seine Bedeutung für Maeterlinck aufgehellt. Emerson als der Prophet der Größe und Tiefe des Alltags — eben diese Richtung hatte Maeterlinck selbst von seinem zweiten Drama an eingeschlagen. Der neue Optimismus allerdings fand in den bisherigen Werken Maeterlincks noch keine Entsprechung, der weist noch über das erste der mystischen Hauptwerke hinaus.

Dagegen wird in dem Essay, der die Überschrift „Novalis" trägt, nicht einmal der Name Novalis genannt. Hier hat Maeterlinck nur den ersten Abschnitt seiner Novalis-Einleitung wiederholt, der ganz im allgemeinen von der verborgenen Wahrheit, von der wir leben, und von dem gegenseitigen Verhältnis zwischen dem Unbewußten in uns und unserm Bewußtsein handelt, und hat nicht nur den dritten und vierten Abschnitt, der einen kurzen Über-

blick über Novalis' Leben und Werke gibt, fortgelassen, sondern auch den zweiten, der die Eigenart des Mystikers Novalis zu charakterisieren sucht und dabei über Mystik im allgemeinen wertvolle Erkenntnisse ausspricht.

* * *

Alle diese Gedankengänge sind abschließend zusammengefaßt in dem ersten Buche, mit dem Maeterlinck dann im eignen Namen als Verkünder vor die Welt trat: „Le Trésor des Humbles" (1896). Es hat den reifen Ertrag dieser Studien in sich aufgenommen, aber es ist in seiner gedanklichen Substanz ein durch und durch originales und persönliches Erzeugnis. Es zeigt den Mystiker in seiner Vollendung, und wenn der mystische Denker der Kern von Maeterlincks Persönlichkeit ist, so werden wir diese nirgends so echt und charakteristisch ausgeprägt finden wie in diesem Buche. In keinem werden wir so stark von dem Zauber seines Wesens ergriffen. Wohl ist es einseitiger, extremer und daher vielleicht angreifbarer; es zeigt nicht die ganze Breite und Fülle seines Geistes, aber mehr als ein anderes führt es ins Innerste und enthüllt die Tiefe und Ursprünglichkeit seiner Gedankenwelt. So ist es voll berechtigt, wenn wir bei dem Namen Maeterlinck zuerst an dies Buch denken, und wir sind gewiß, daß es am längsten mit seinem Namen verbunden bleiben und dauern wird.

Das mystische Leben spielt sich ab in einer Ebene, die weitab liegt von der des alltäglichen Lebens; und selbst sein Träger, sein Subjekt ist ein anderes. Maeterlinck zitiert ein Wort

von Novalis: „Eins ist not, das Suchen nach unserm transcendentalen Ich“ (Schatz 131; 67). Dies „transcendentale Ich“ ist unterschieden von dem empirischen Ich, das im gewöhnlichen Leben des Alltags wahrnimmt und denkt, handelt und leidet; es ist nicht der Sitz des Willens, der Freude, der Liebe, ist weder Geist noch Charakter, noch Herz. Und doch ist dies geheimnisvoll verborgene Wesen, das wir in der Alltagssphäre gar nicht bemerken, unser wahres Ich, denn, um abermals Novalis zu zitieren, „unser sogenanntes Ich ist nicht unser wahres Ich, sondern nur sein Abglanz“. Es ist das, was die älteste Mystik der Welt, die Altindiens, das „Selbst“ (atman) nennt. Der gewöhnliche Ausdruck der mystischen Sprache, den auch Maeterlinck in der Regel gebraucht, ist: die Seele. Auf ihr beruht der wahre Wert und Gehalt des Menschenwesens. Sie meint Maeterlinck, wenn er sagt, „daß der Mensch größer und tiefer ist als der Mensch“ (133; 68). Dieser Schatz ruht verborgen in jedem Menschen, auch dem niedrigsten und elendesten, und es gibt Momente, wo er sichtbar wird. Auch die kleinsten Seelen haben ihren „Silberblick“ (leurs instants de splendeur). „Selbst die Elendesten und Verkommensten haben, ungeachtet ihrer Verkommenheit, auf dem Grunde ihres Wesens einen Schatz von Schönheit, den sie nicht schmälern können“ (304 f.; 163). Dies ist der Schatz, von dem der Titel des Buches redet.

Diese Seele ist nicht nur in jedem Menschen vorhanden, wenn auch noch so tief versteckt — für jeden mystisch eingestellten, ja für jeden wahrhaft religiösen Menschen ein Glaubenssatz von unmittelbarer Gewißheit —, sondern

diese verschiedenen Seelen stehen unter einander in einer geheimen Verbindung, sodaß Maeterlinck nicht selten von der Menschenseele als einer mystischen Einheit spricht. „Diese geistigen Phänomene, mit denen die größten und gedankenreichsten unter unsern Brüdern sich ehemals kaum befaßten, beunruhigen heute die kleinsten, und das beweist aufs neue, daß die menschliche Seele ein Gewächs von vollkommener Einheit ist und daß alle ihre Zweige, wenn die Zeit gekommen ist, zur gleichen Stunde blühen. Der Bauer, dem plötzlich die Gabe würde, auszusprechen, was in seiner Seele lebt, würde in diesem Augenblick Dinge vorbringen, die in der Seele Racines noch nicht vorhanden waren ... Es genügt eben nicht, daß eine große Seele sich hier und da in der Zeit und im Raume regt. Sie wird wenig ausrichten, wenn ihr nicht Hilfe wird. Sie ist die Blüte der vielen. Sie muß in dem Augenblick kommen, wo der Ozean der Seelen in seiner ganzen Ausdehnung sich bewegt ...“ (40 f., 19). Und im Novalis-Aufsatze spricht er von diesen außerordentlichen Wesen, die die Fühlhörner der unzählig-einen menschlichen Seele (de l’âme humaine innombrablement une) sind“ (156 f., 82). — Diese Auffassung trägt und beherrscht den ganzen zweiten Essay, der „das Erwachen der Seele“ heißt. Es gibt Zeiten, wo die Seele sich der Oberfläche des Lebens nähert und ihre Regungen überall spürbar werden, und solche, wo sie, bei unbeschränkter Herrschaft des Verstandes und der Schönheit, schweigt. Jenes sind die Zeiten der Mystik, wie die letzten Jahrhunderte des Mittelalters; dies die klassischen Blütezeiten der

Kultur. Zu den ersteren rechnet Maeterlinck die Gegenwart. Heute regt sich die Seele mit Macht. Das zeigt sich besonders in den direkten Beziehungen von Seele zu Seele, die früher nicht beachtet wurden, wenn auch Einzelne sie stets erfahren haben, und denen wir heute auf Schritt und Tritt begegnen.

Aber nicht nur unter sich stehen diese Seelen in einer geheimnisvollen Verbindung, sondern vor allem mit dem Unendlichen selbst. Das ist ja der Grund alles religiösen Lebens, das Gefühl, daß wir nicht isolierte Existenzen sind, sondern Glieder eines All-Zusammenhangs, daß wir Blätter am Baume des Alls und in sein unendliches Leben eingeschlossen sind. Das ist es, was unserm Leben Tiefe und Größe gibt. „Was uns voneinander unterscheidet, sind unsre Beziehungen zum Unendlichen. Der Held ist nur darum größer als der Elende, der ihm zur Seite schreitet, weil er in einem gewissen Augenblick seines Lebens ein lebhafteres Bewußtsein von einer dieser Beziehungen gehabt hat. Wenn es wahr ist, daß die Schöpfung beim Menschen nicht Halt macht und daß höhere, unsichtbare Wesen uns umgeben, so stehen diese Wesen nur darum höher, weil sie Beziehungen zum Unendlichen haben, die wir nicht einmal ahnen können. Es ist uns möglich, diese Beziehungen zu vermehren. Im Leben eines jeden Menschen gibt es einen Tag, wo sich der Himmel von selbst öffnet, und von diesem Augenblick an datiert seine wahre geistige Persönlichkeit. In diesem Augenblick bildet sich ohne Zweifel das unsichtbare, ewige Antlitz, das wir unbewußt den Engeln und Seelen zeigen“ (Schatz 254; 134 f.).

Die Einsicht in diese Beziehungen, die das große Mysterium des Lebens ausmachen, ist die Weisheit, die der Mystiker sucht. Diese mystische Weisheit ist weit verschieden von aller Verstandeserkenntnis; sie ist intuitiv und wurzelt nicht in der Vernunft, sondern im Gefühl. Von dieser mystischen Erkenntnis und der Besonderheit der mystischen Wahrheiten redet besonders der Ruysbroeck-Aufsatz. (S. oben S. 141—144.) „Platon und Plotin sind vor allem die Fürsten der Dialektik. Sie gelangen zur Mystik durch die Wissenschaft der logischen Beweisführung. Sie machen Gebrauch von ihrer diskursiven Seele und scheinen ihrer intuitiven oder kontemplativen Seele zu mißtrauen... Hier (bei Ruysbroeck) finden wir dagegen die Gewohnheiten des asiatischen Denkens; die intuitive Seele herrscht allein oberhalb der dialektischen Klärung der Ideen durch das Wort. Die Fesseln des Traumes sind gefallen. Ist dies nun weniger gewiß? Niemand vermag es zu sagen. Der Spiegel des menschlichen Verstandes ist in diesem Buche völlig unbekannt, aber es gibt einen andern Spiegel, der dunkler und tiefer ist, den wir im Innersten unseres Wesens bergen. Nichts einzelnes läßt sich darin scharf erkennen, und Worte haften nicht an seiner Oberfläche... Aber etwas anderes zeigt sich darin zuweilen. Ist es die Seele? Oder Gott selbst? Oder beides zugleich? Man wird es niemals ergründen. Und doch sind es diese fast unsichtbaren Erscheinungen, die allein mit unbeschränkter Macht über das Leben auch des Unglücklichsten und Blindesten unter uns entscheiden" (Schatz 114 f, 58 f.). Diese Ekstasen sind „der An-

fang zu der vollständigen Entdeckung unseres Wesens".

Während die Verstandeserkenntnis von selbst den sprachlichen Ausdruck verlangt, denn nur im Wort gelangt der Begriff zur Klarheit, läßt sich diese tiefere Weisheit nur unvollkommen mit Worten andeuten. Ihre eigentliche Heimat ist das Schweigen, und diesem ist der erste Essay des Bandes gewidmet; ein Hymnus, der mit Recht berühmt geworden ist. „Das Schweigen ist das Element, in dem sich alles Große bildet, um zuletzt vollkommen und majestätisch an das Licht des Lebens, das es beherrschen soll, emporzutauchen" (Schatz 7; 1). So geschieht aller wahre Verkehr, alles Erkennen und Sichverständigen von Seele zu Seele nicht durch Worte, sondern durch Schweigen. Daher hat gerade das gemeinsame Schweigen so großes Gewicht. Es entscheidet über das Verhältnis zweier Seelen, ob sie zusammen schweigen können, und wie dies Schweigen ausfällt. Denn „im Schweigen wägen sich die Seelen". — Diese hohe Schätzung des Schweigens als der Quelle aller Offenbarung und mystischen Erkenntnis erklärt dann paradoxe Wendungen wie: „Lege in eine Wagschale alle Worte der großen Weisen und in die andere die unbewußte Weisheit eines vorübergehenden Kindes, und du wirst sehen, daß alles, was Platon, Mark Aurel, Pascal und Schopenhauer uns offenbart haben, die großen Schätze des Unbewußten nicht um Haaresbreite steigen machen wird. Denn das Kind, das schweigt, ist tausendmal weiser als Mark Aurel, wenn er spricht." Doch sind damit die Worte der Weisen nicht entwertet, denn Maeterlinck fährt fort: „Und

doch, wenn Mark Aurel die zwölf Bücher seiner Betrachtungen nicht geschrieben hätte, so würde der Bestand der geheimen Schätze, die unser Kind unbewußt in sich trägt, nicht ganz derselbe sein.“ — — — „Wenn Platon, Plotin oder Swedenborg nicht existiert hätten, würde die Seele des Bauern, der sie nicht gelesen und nie von ihnen sprechen gehört hat, nicht das sein, was sie heute unfehlbar ist.“ Mit unserer Erkenntnis wächst das Mysterium. „Eine verborgene Wahrheit ist es, die unser Leben lenkt.“ Sobald diese von den „außerordentlichen Wesen“, die Maeterlinck „die Fühlhörner der menschlichen Seele“ (S. oben S. 149) nennt, tastend geahnt ist, „nimmt eine neue Wahrheit, die höher, reiner und geheimnisvoller ist, den Platz jener ein, die sich entdeckt sah und flieht, um nie wiederzukehren.“ — „Dieses transcendentale Bewußtsein zu mehren, scheint immer das unbewußte höchste Verlangen der Menschen gewesen zu sein. Es liegt wenig daran, daß sie dies nicht wissen. Denn sie wissen überhaupt nichts, und gleichwohl handelt ihre Seele so weise wie die der Weisesten. — — Inzwischen mehrt sich dies Bewußtsein nur, indem es zugleich das Unerklärliche rings um uns mehrt. Wir suchen zu erkennen, um das Nichterkennen zu lernen. Wir werden nur größer, indem wir zugleich die Mysterien vergrößern, die uns erdrücken“ (Schatz 156—9, 82—84).

Unsere praktischen Beziehungen zu der Unendlichkeit, die uns umgibt und trägt, fassen sich zusammen in der Vorstellung des Schicksals, das zuweilen zu einer Art mystischer Persönlichkeit verdichtet wird. Von ihm redet der

Abschnitt „Der Stern". Alle Gesetze und Kräfte des Alls sind an unserm Leben beteiligt, aber sie verbinden sich zu einer mysteriösen Einheit, unserm „Stern", der zu unserm Ich in einer deutlich vorhandenen, geheimen Beziehung steht. Er beherrscht uns, und wir vermögen nichts gegen ihn. „Wozu dient es, ein Ich zu pflegen, auf das wir fast gar keinen Einfluß haben? Unsern Stern müssen wir beobachten. Er ist gut oder böse, bleich oder strahlend, und alle Kräfte des Meeres können daran nichts ändern" (218 f; 116). Damit hängt dann die Geringschätzung des Handelns zusammen, die allerdings dem Mystiker auch aus andern Gründen natürlich ist, wie wir sie in der bereits S. 128 angezogenen Stelle ausgesprochen fanden. — Dieser unbedingte Fatalismus erfährt dann immerhin eine gewisse Einschränkung. Es ist in gewissem Grade doch möglich, die Ereignisse zu studieren und zu bestimmen. „Nach Verlauf einiger Zeit unterscheiden wir ihre Neigungen (préférences). Wir merken bald, daß, wenn wir einige Schritte auf dem Lebenswege an der Seite eines unsrer Brüder machen, die Gewohnheiten des Zufalls nicht die gleichen bleiben, während in Gesellschaft eines andern regelmäßig Ereignisse von unwandelbarer Art auf uns zukommen. Wir erfahren, daß es Wesen gibt, die im Unbekannten ein Schutz, und andre, die eine Gefahr sind, solche, die die Zukunft aufwecken, und andre, die sie einschläfern. Wir ahnen auch, daß die Dinge anfangs im Entstehen schwach sind, daß sie aus uns ihre Kraft schöpfen, und daß es bei jedem Ereignis eine kurze Minute gibt, wo unser Instinkt uns sagt, daß

wir des Schicksals noch Herr sind. Ja, einige wagen zu behaupten, daß man lernen kann, glücklich zu sein, daß wir in dem Maße, wie wir selbst besser werden, auch auf immer bessere Menschen treffen, daß ein guter Mensch unwiderstehlich Ereignisse anzieht, die ebenso gut sind, und daß in einer schönen Seele das traurigste Geschehnis sich in Schönheit wandelt“ (220—2; 117 f.). — Das sind Gedanken, die zum nächsten Werke hinüberleiten. In diesem sind sie vereinzelt. Hier herrscht eine pessimistische Grundstimmung, die sich teils in dem Glauben an die Allmacht des Sterns selbst äußert, teils darin, daß diese Schicksalsvorstellung wiederum pessimistische Farbe hat. „Es gibt kein freudvolles Geschick, es gibt keinen glücklichen Stern. Was man so nennt, ist nur ein Stern, der sich Zeit läßt“ (207; 109). Aber auch das findet seine Rechtfertigung und positive Wertung, indem der Lebenswert des Schmerzes aufgezeigt wird. „Man kann sagen, daß wir so viel wert sind, wie unsre Unruhen und Traurigkeiten wert sind. In dem Maße, wie wir fortschreiten, werden sie tiefer, edler und schöner, und Mark Aurel ist der bewunderungswürdigste der Menschen, weil er besser als ein andrer begriffen hat, was in dem leisen, resignierten Lächeln unsrer Seele im tiefsten Grunde unsres Wesens liegt“ (207 f., 109 f.).

Vor allem aber erscheint das Schicksal in der Gestalt des Todes, wie durchgängig in den vorausgehenden Dramen. Er ist der Herrscher über unser Leben, aber auch diese Wahrheit erhält dann in fast unmerklichem Übergange einen positiven Sinn: er ist nicht nur das Ende und der Vernichter, sondern auch der Offen-

barer und Vollender. „Es ist der Tod, der unser Leben lenkt, und unser Leben hat kein andres Ziel als unsern Tod. Unser Tod ist die Form, in der unser Leben verfließt; er ist es, der unser Antlitz gebildet hat. Man sollte nur Porträts von Toten machen, denn nur sie sind sie selbst und zeigen sich einen Augenblick so, wie sie sind. Und welches Leben wird nicht verklärt in dem reinen, kühlen und einfachen Lichte, das auf das Kissen der letzten Stunden fällt?“ (56; 27.) Diese Sätze stehen in der Studie über „les Avertis“, die Todgezeichneten, jene melancholischen Gestalten, die ihr kurzes Leben im Schatten eines vorzeitigen Todes verbringen und deren seltsam frühreifes Wesen aus einem unbewußten Gefühl ihres Geschickes zu stammen scheint. „Sie sind seltsam. Sie scheinen dem Leben näher zu stehen als andre Kinder und nichts zu argwöhnen, und dennoch spricht aus ihren Augen eine so tiefe Gewißheit, daß sie alles wissen müssen... Zur Zeit, wo ihre Brüder um sie her noch zwischen Geburt und Leben tappen, haben sie sich schon zurechtgefunden, stehen sie schon auf ihren Füßen und haben Hände und Seele bereit. In Eile, verständig und sorgfältig rüsten sie sich zu leben, und diese Eile ist das Zeichen, auf das die Mütter, die ohne es zu wissen die geheimen Vertrauten sind von allem, was sich nicht sagen läßt, kaum zu blicken wagen“ (49 f.; 23 f.). Diese Gestalten sind die augenfälligsten Beispiele für die Macht des Todes über das Leben. Aber diese gilt allgemein, und ist im Grunde gut und wertvoll. „Man sollte sich gewöhnen, zu leben wie ein Engel, der eben geboren ist,... oder wie ein Mensch, der ster-

ben will. Wenn du wüßtest, daß du heute Abend sterben würdest, oder auch nur für immer fortgehen, würde dein letzter Blick die Wesen und die Dinge so sehen, wie du sie bis heute gesehen hast? Würdest du sie nicht lieben, wie du niemals geliebt hast? Würde das Gute oder das Böse an den Erscheinungen rings um dich größer werden? Würdest du die Schönheit oder die Häßlichkeit der Seelen wahrzunehmen geneigt sein? Verwandelt sich denn nicht alles, selbst das Übel und das Leid, in Liebe und milde Tränen? Nimmt nicht jede Gelegenheit zur Vergebung dem Abschied oder dem Tode etwas von seiner Bitterkeit? Und doch führen die letzten Schritte, die uns in dieser Verklärung der Abschiedstraurigkeit oder des Todes zu tun vergönnt sind, nach der Seite der Wahrheit oder des Irrtums hin?" (263 f.; 140.)

Es ist unvermeidlich, daß auch die ethische Seite dieser Lebensanschauung von der gewohnten stark abweicht. Das bringt schon die geringe Schätzung des Handelns mit sich, denn die Ethik hat es mit dem handelnden Menschen zu tun. Vollends aber wird die gewöhnliche moralische Beurteilung entwertet durch die Unterscheidung der Seele, als des wesentlichen Teiles von uns, von der Sphäre des wachen Bewußtseins, die sowohl die der Verstandeserkenntnis wie die des bewußten Willens in sich schließt. Die Seele weiß nichts von den Sünden des Fleisches; „diese Sünden haben sie nie erreicht. Sie sind tausend Meilen von ihrem Throne begangen worden; und selbst die Seele des Sodomiten könnte mitten durch die Menge gehen, ohne etwas zu ahnen,

das klare Lächeln des Kindes in ihren Augen. Sie war nicht beteiligt, sie führte ihr Leben auf der Lichtseite, und nur dieses Lebens wird sie sich entsinnen. Welche gewöhnlichen Sünden und Verbrechen hat sie begehen können? Hat sie verraten, getäuscht, gelogen? Hat sie Leiden und Tränen verursacht? Wo war sie, während dieser seinen Bruder den Feinden auslieferte? Sie schluchzte vielleicht fern von ihm, und von diesem Augenblick an ist sie tiefer und schöner geworden. Sie kann sich dessen nicht schämen, was sie gar nicht getan hat, und sie kann rein bleiben mitten in einem entsetzlichen Morde. Oft verwandelt sie all das Böse, dem sie wohl oder übel beiwohnen muß, in innere Klarheit. Alles hängt von einem unsichtbaren Prinzip ab, und daher stammt ohne Zweifel die unbegreifliche Nachsicht der Götter." (68 f; 33) Denn „Welcher Gott, der wahrhaft auf göttlicher Höhe ist, kann umhin, über unsere schlimmsten Verfehlungen zu lächeln, wie wir über das Spiel junger Hunde auf dem Teppich lächeln? Und was wäre ein Gott, der nicht lächelte?" (73; 36). Dieselbe Nachsicht üben auch wir, wenn wir an die Tiefen des Lebens rühren. „Wir können nicht umhin zu verzeihen; und wenn der Tod, der große Versöhner vorüberschreitet, wer von uns fällt nicht auf die Knie und macht schweigend das Zeichen der Vergebung über der abgeschiedenen Seele? Wenn ich mich über den regungslosen Leichnam meines schlimmsten Feindes beuge, glaubt ihr wohl, daß ich beim Betrachten dieser blassen Lippen, die mich verleumdet, dieser erloschenen Augen, die den meinen Tränen entlockt, dieser kalten Hände, die mich vielleicht

gemartert haben, noch an Rache denke? Das ist alles durch den Tod beglichen. Die Seele schuldet mir nichts mehr und unwillkürlich spreche ich sie frei von den grausamsten Kränkungen und den schlimmsten Verfehlungen." (69 f; 33 f.). Auch dadurch, daß alle einzelnen Seelen als Erscheinungen der Einen Menschheitsseele betrachtet werden (oben S. 149), verlieren die Unterschiede zwischen ihnen an Gewicht.

Anstatt der richtenden Moral, die wir gewohnt sind, wird eine neue „mystische Moral" geahnt. Sie wird in dem so überschriebenen vierten Abschnitt nur negativ bestimmt und als Frage aufgeworfen; aber andere Teile geben doch schon eine gewisse Antwort. Ihr erstes und letztes Wort heißt Liebe wie in jeder religiös orientierten Ethik. „Vielleicht weiß man noch gar nicht, was das Wort lieben bedeutet... So lieben, heißt nicht allein Mitleid haben, sich innerlich opfern, helfen und beglücken wollen; es ist etwas tausendmal Tieferes, was die süßesten, gewandtesten und stärksten Menschenworte nicht erreichen können. Man möchte sagen, es ist eine flüchtige, aber äußerst intensive Erinnerung an die große ursprüngliche Einheit. In dieser Liebe ist eine Kraft, der nichts widerstehen kann." (245; 130.) Sie ist eins mit der „unsichtbaren Güte", von der der elfte Essay handelt. Diese ist eine der Kräfte, die die Wesen erhalten. Die Götter, von denen wir stammen, geben sich uns auf tausendfache Weise kund; aber diese geheime Güte, die man nicht bemerkt und von der niemand direkt spricht, ist vielleicht das klarste Zeichen ihres ewigen Lebens." (231 f;

122) „Diese unsichtbare und göttliche Güte, von der ich hier nur spreche, weil sie eins der sichersten und nächstliegenden Zeichen der unablässigen Tätigkeit unserer Seele ist, veredelt ein für allemal alles, was sie berührt, ohne es zu wissen. Mögen alle, die sich über ein Wesen beklagen, in sich selbst hinabsteigen und sich fragen, ob sie jemals in seiner Gegenwart gut waren. — — Seid gut in den Tiefen, und ihr werdet sehen, daß die, welche um euch sind, gut werden bis zu den gleichen Tiefen. — Es gibt da eine Kraft, die keinen Namen hat, einen geistigen Wetteifer, der unwiderstehlich ist. Es scheint, daß gerade hier der empfindlichste Punkt unserer Seelen ist; denn es gibt Seelen, die vergessen zu haben scheinen, daß sie da sind, die auf alles verzichtet haben, was ein Wesen erhebt; aber wenn sie an dieser Stelle getroffen werden, dann richten sich alle wieder auf; und in den göttlichen Gefilden der verborgenen Güte erträgt die niedrigste Seele keine Niederlage. — Und doch ist es möglich, daß sich im sichtbaren Leben nichts ändert; aber kommt es nur darauf an, und bestehen wir in Wahrheit nur aus Handlungen, die man in die Hand nehmen kann wie die Kieselsteine der Landstraße? — — Es ist möglich, daß du ein Herz mit unerhörten Gewißheiten erfüllst und daß du einer Seele das ewige Leben wiedergibst, ohne daß jemand es bemerkt und ohne daß du selbst es weißt. — — Ist es nicht vielleicht das höchste Ziel des Lebens, das Unaussprechliche in uns so wiederzugebären; und wissen wir, wie wir selbst wachsen, wenn wir ein wenig von dem Unbegreiflichen, das in allen Ecken schläft, zum Leben erwecken? Hier

hast du die Liebe aufgeweckt, die nicht wieder einschlafen wird; — — denn nichts kann zwei Seelen trennen, die einen Augenblick zusammen gut gewesen sind." (247—250; 131—3.)

— — — — — —

Dieser Abriß gibt nur das Grundgerüst der Gedanken dieses Bandes; er kann den Reichtum quellenden Lebens, der es umrankt, nicht andeuten. Um diese Gedanken richtig zu würdigen, müssen wir uns zunächst überzeugen, daß sie deutliche Wahrheiten ausdrücken, die das Leben auf Schritt und Tritt bestätigt. Auf den ersten Blick scheinen sie ja zum großen Teil so neu und ungewohnt, so seltsam und paradox, daß mancher sie für phantastische Ausgeburten eines überspannten, originalitätssüchtigen Gehirns halten könnte. Sie sind nichts weniger als das. Sie sind aus dem tiefsten Leben unserer Zeit geschöpft, und die Wirklichkeit wie die Literatur bieten dazu Belege in Fülle. Was kann erstaunlicher sein, als die Vorstellung eines unmittelbaren Verkehrs der Seelen untereinander, mit Übergehung des bewußten Verstandes? Und doch, würden wir jemals einen Menschen kennen lernen, wirklich intim und mit Sicherheit kennen lernen, wenn wir allein auf den gewöhnlichen Weg des diskursiven Denkens, auf sinnliche Beobachtung und Deutung derselben mit Hilfe von Analogieschlüssen angewiesen wären? Sehen wir nicht, daß Menschen, die mit der besonderen Gabe der Menschenkenntnis, dem psychologischen Scharf- und Tiefblick ausgestattet sind, ganz fremde Menschen auf den ersten Blick mit fast unfehlbarer Sicherheit durchschauen; daß ihnen eine Gebärde, ein Gesichtsausdruck genügt, um

auf den Grund ihres Wesens zu sehen? Und wie wäre eine Liebe auf den ersten Blick möglich, die doch auch im Leben vorkommt, ohne eine solche unmittelbare Berührung der Seelen? Auch eine Verständigung der Seelen, die der Hilfe der Sinne und des Verstandes nicht zu bedürfen scheint, oder weit über deren Leistung hinausgeht, ist eine nicht ganz seltene Erfahrung. Wer mit einem geliebten Menschen in gemeinsamem Leben verbunden ist, wird immer wieder mit Verwundern erleben, wie in beiden spontan und gleichzeitig derselbe Gedanke auftaucht. Man kennt die Verlobungsszene zwischen Ljowin und Kitty in „Anna Karenina“, wo die beiden sich miteinander aussprechen, indem sie nur die Anfangsbuchstaben der Wörter auf den Tisch schreiben und so die kompliziertesten Fragen richtig beantworten. Und man weiß auch, daß Tolstoj hier die Geschichte seiner eigenen Verlobung erzählt. Daß sich solche tiefinnerliche Berührung und Verwandtschaft (oder auch Unverwandtschaft) der Seelen besonders gern im Schweigen herstellt und wirksam erweist, ist durchaus natürlich und kann alle Tage erfahren werden. Darauf beruht die eigentümliche Kraft des gemeinsamen Schweigens, wie sie bekanntlich die Quäker in ihren gottesdienstlichen Versammlungen verwenden, um die Inspiration, die Verkündigung des Geistes auszulösen oder doch die Andachtsstimmung, die Erhebung der Seele zu erzeugen. Es sei gestattet, hier eine Stelle aus einem neueren Romane nicht mystischer Art anzuführen: „Das Schweigen dauerte, lag schließlich wie etwas Körperhaftes fühlbar zwischen ihnen. Schweigen wird unter Menschen, die einander

noch nicht gefunden haben, zur unerträglichen Qual, wie es bei Seelen, die sich kennen, Zeichen ist höchster Vertraulichkeit.“ (Pohlenz, Liebe ist ewig. S. 251.) Wir haben das merkwürdige Kapitel über „Les Avertis“ erwähnt (S. 156); es könnte eine Studie über Novalis oder Marie Baschkirzew einleiten. Und wenn Maeterlinck den Tod als den Richter und Verklärer feiert, der erst die wahre Form unserer Seele offenbart und vollendet, wer denkt da nicht an den letzten Akt des „Michael Kramer“? Ebenso bietet die Dichtung Dostojewskis und Tolstojs zahlreiche Belege zu dem paradox scheinenden Satze, daß die Seele an unsern Sünden keinen Teil hat und daß sie auch in dem verworfensten Menschen und inmitten der ärgsten Verbrechen rein bleiben kann.

Das soll nun freilich wiederum nicht heißen, daß es sich hier um ganz gewöhnliche und wohlbekannte Erscheinungen handelte, die es dem Verfasser nur beliebt habe, in ungewöhnlicher und paradoxer Weise auszudrücken. Nichts würde den wahren Sachverhalt gründlicher verfehlen. Vielmehr, jene Tatsachen sind allerdings gewöhnlich und vertraut genug, nur sind sie darum nicht weniger wunderbar, unbegreiflich und staunenswürdig. Es gibt eben nichts Erstaunlicheres, als was alle Tage geschieht, und nichts Rätselhafteres als die Tatsache des Lebens an sich. Und ebenso sind die Haupt- und Grundtatsachen des Lebens, das Bewußtsein, das Erkennen, die Freiheit des Willens, die Liebe, die Kunst, unendlich wunderbarer und unbegreiflicher als die kleinen sinnlosen Ausnahmewunder der Legenden. Wir haben nur das Staunen verloren, weil unser

Sinn durch die Gewohnheit stumpf und achtlos geworden, und das hat unsre Seele arm und klein gemacht. Es ist die Aufgabe der Mystik, der Religion, diesen Sinn wieder zu beleben, zu kräftigen, das Staunen vor den Wundern, von denen wir beständig umgeben sind, die Ehrfurcht und den frommen Schauer an dem großen Mysterium zu erneuern: „Es handelt sich darum, das Erstaunliche in der bloßen Tatsache des Lebens sichtbar zu machen." (Schatz 180; 94.) Vielmehr, dieses Gefühl selbst ist eben das Wesentlichste der Religion. „Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil." Diese Bewunderung, dieses tiefe, unendliche Staunen vor den Mysterien des Lebens müssen wir wieder lernen. Denn dies Gefühl ist es vor allem, was unsre Seele erhebt, ausweitet und fruchtbar macht. Und daß es uns das lehrt, daß es uns, nachdrücklicher und zwingender als irgend ein anderes Buch, das Wunderbare im Alltäglichen, zu Anschauung und Gefühl bringt, darin liegt der besondere Wert und die unvergängliche Bedeutung dieses Werkes.

Blicken wir von diesem Gipfel zurück auf den Weg, der dahin geführt hat, so müssen uns die Dramen die einzelnen Stadien dieses „inwendigen Weges" deutlich machen. Da bemerken wir, daß die Zentralanschauung überall die gleiche ist: der Mensch in seiner Abhängigkeit und Passivität, in seinem Beherrscht- und Bestimmtsein durch geheimnisvolle Mächte außerhalb seiner, die dann in der Idee des Schicksals zusammengefaßt werden. Diese Idee aber, die überall als schlechthin überlegen, unbeschränkt und mitleidslos angenommen wird, weist im übrigen beträchtliche Unterschiede

auf, ohne daß es möglich wäre, die Zeugnisse in eine klare Stufenfolge fortschreitender Entwicklung zu ordnen. Bald scheint sie mit Wahl und Plan zu handeln, mit bewußter Bosheit und absichtlicher Tücke auf den Menschen zu zielen. Es ist die grausame Königin des ersten Märchendramas, die dann, viel später, in noch unheimlicherer Gestalt als die unsichtbare Ahnmutter des Tintagiles, ein weiblicher „Saturn, der eigne Kinder frißt“, wieder erscheint. Oder aber sie geht ruhig und schweigend ihres Weges, ohne zu beachten oder auch nur zu bemerken, was ihr Fuß zertritt. Es ist die ungeheure Übermacht der äußern Natur, der wir wehrlos ausgeliefert sind, wie in den „Blinden“. Gleich aber ist in allen Fällen die innere Haltung des Menschen vor dieser Macht: es ist das Gefühl hilfloser Ohnmacht und zitternder Furcht. Es ist klar, daß hier eine philosophische Betrachtung, eine gedankliche Verarbeitung noch nicht möglich ist, daß sich diese Stimmung nur im dichterischen Symbol verkörpern läßt. Aber allmählich weicht der lähmende Bann, das entsetzte Starren. Das Gefühl des Bangens und Grauens wandelt sich in das ehrfürchtiger Unterwerfung. Und wenn auch der anfängliche Pessimismus noch bleibt, wenn das Schicksal auch jetzt noch die Gestalt des Todes annimmt, so erscheint dieser doch mit einer schweigenden Majestät und feierlichen Schönheit bekleidet, die dem Leben selbst Schwere und Tiefe gibt und die erhebt, auch wo sie vernichtet. Diese Wandlung liegt uns vor im „Intérieur“. Und damit ist die Stufe erreicht, auf der eine gedankliche Auseinandersetzung möglich ist.

Diese Dramen sind für uns also die noch ganz unphilosophischen Vorstufen dieses ersten „philosophischen“ Werkes. So haben wir sie überhaupt genommen, denn es wurde uns bei der ersten Prüfung klar, daß ihre Absicht wie ihre Wirkung und ihr Wert nicht in erster Linie ästhetischer Art sind, sondern in der Stimmung, dem Lebensgefühl liegen, das sich in ihnen einen Ausdruck schafft. Das entspricht ganz der Auffassung von Aufgabe und Wesen der Dichtung, die Maeterlinck im „Schatz der Armen“ verkündet: „Im Grunde hat die höchste Poesie kein anderes Ziel, als die großen Straßen, die vom Sichtbaren zum Unsichtbaren führen, offen zu halten.“ (271; 145.) „Der Dichter fügt dem gewöhnlichen Leben ein gewisses Etwas hinzu, das das Geheimnis der Dichter ist, und sogleich erscheint es in seiner wunderbaren Größe, seiner Unterwerfung unter unbekannte Mächte, seinen unendlichen Beziehungen und seinem feierlichen Elend. Ein Chemiker läßt ein paar geheimnisvolle Tropfen in ein Gefäß fallen, das nichts als klares Wasser zu enthalten scheint, und alsbald steigt eine Welt von Kristallen bis zum Rande auf und macht offenbar, was in der Flüssigkeit latent war, wo unsere blöden Augen nichts bemerkt hatten. So scheint auch im „Philoktet“ die einfache Psychologie der drei Hauptpersonen nur die Wandung der Schale zu bilden, die das durchsichtige Wasser des gewöhnlichen Lebens enthält, in das der Dichter die offenbarenden Tropfen seines Genius hineinfallen läßt.“ (192; 101 f.) Die Dichter schreiben die heilige Geschichte der menschlichen Seele (205; 108). — Diese Würdigung der Dichtung ausschließlich nach der Seite ihres

mystischen Gehalts, nicht nach der ihrer künstlerischen Vollendung, wird hier mit so paradoxer Einseitigkeit durchgeführt, daß die letztere geradezu als ein Nachteil, eine Minderung ihres Wertes erscheint. „Rührt daher wohl die Traurigkeit, die aus den Meisterwerken aufsteigt? Die Dichter konnten sie nur unter der Bedingung schreiben, daß sie ihre Augen vor den furchtbaren Horizonten verschlossen und den allzu zahlreichen und ernsten Stimmen ihrer Seele schweigen auferlegten. Hätten sie es nicht getan, so hätten sie den Mut verloren. Nichts ist trauriger und täuschender als ein Meisterwerk, denn nichts zeigt besser die Unfähigkeit des Menschen, sich seiner Größe und seiner Würde bewußt zu werden." (167; 88.) Denkt Maeterlinck, der Erziehung nach Franzose, wie er ist, dabei an die Meisterwerke des französischen Klassizismus, so mögen wir dies Urteil gelten lassen, denn die sind freilich weder durch geheimnisvolle seeliche Tiefen und mystische Unterströmungen noch durch ahnungsvolle Fernen ausgezeichnet. Von den Meisterwerken eines Shakespeare, eines Aischylos und Sophokles, eines Goethe oder Kleist gilt es gewiß nicht, und Maeterlinck selbst weiß das, der ja soeben den „Philoktet" in seinem Sinne gerühmt hat. Und ganz gewiß gilt es nicht in dieser prinzipiellen Allgemeinheit. Ist es doch das Geheimnis großer Kunst, im Begrenzten und Endlichen das Unendliche ahnen zu lassen. Formvollendung und Unendlichkeit des Gefühls, Unerschöpflichkeit des Gehaltes schließen sich keineswegs aus. Gerade vollendete Dichtung vermag es, zu gleicher Zeit klar und unergründlich zu sein, — ein Brunnen lauteren Wassers von grundloser Tiefe.

Seinen wichtigsten und aufschlußreichsten Beitrag zur Ästhetik hat Maeterlinck in dem Aufsatze über „Alltagstragik“ (Le tragique quotidien) vorgelegt. „Es gibt eine Tragik des Alltags, die viel wirklicher, viel tiefer und unserm wahren Wesen gemäßer ist als die Tragik der großen Ereignisse. Es ist leicht, sie zu empfinden, aber nicht leicht, sie aufzuzeigen, weil diese wesentliche Tragik nicht einfach stofflicher oder psychologischer Art ist. Es handelt sich hier nicht mehr um den entschlossenen Kampf eines Wesens mit einem andern, den Kampf einer Begierde mit einer andern oder den ewigen Kampf der Leidenschaft und der Pflicht. Es handelt sich vielmehr darum, das Erstaunliche in der bloßen Tatsache des Lebens sichtbar zu machen. Es handelt sich darum, die Existenz einer Seele an sich, inmitten einer Unendlichkeit, die niemals untätig ist, sichtbar zu machen. Es handelt sich darum, über dem gewöhnlichen Dialog der Vernunft und der Gefühle die feierliche, ununterbrochene Zwiesprache des Wesens und seines Geschicks vernehmlich zu machen. Es handelt sich darum, den zögernden, schmerzhaften Schritten eines Wesens nachzugehen, das sich seiner Wahrheit, seiner Schönheit oder seinem Gott nähert oder von ihnen entfernt.“ (179 f; 94 f.). Das haben große Dichter, zumal Shakespeare in seinen Gipfelwerken, schon zuweilen und beiläufig getan; nun soll es zur Hauptsache und zur eigentlichen Aufgabe der Dichtung werden. — Daraus werden nach zwei Seiten Folgerungen gezogen. Einmal in Bezug auf den Inhalt. Die entfesselten Leidenschaften, die gewaltsamen äußeren Ereignisse, die blutigen

Katastrophen, aus denen unsere meisten Tragödien bestehen, muten den Kritiker recht vorsintflutlich und atavistisch an. Die Dichtung ist darin weit hinter der Malerei zurückgeblieben. „Wenn ich ins Theater gehe, fühle ich mich für ein paar Stunden unter meine Vorfahren versetzt, die eine einfache, dürre und brutale Auffassung vom Leben hatten... Da sehe ich einen getäuschten Gatten, der seine Frau tötet, eine Frau, die ihren Liebhaber vergiftet, einen Sohn, der seinen Vater rächt, einen Vater, der seine Kinder opfert, Kinder, die den Tod ihres Vaters herbeiführen, verwundete Könige, geschändete Jungfrauen, eingekerkerte Bürger und die ganze herkömmliche, aber ach! so oberflächliche und äußerliche Herrlichkeit von Blut, Tränen und Tod. Was können mir Wesen sagen, die ganz von einer fixen Idee besessen sind, und keine Zeit zum Leben haben, weil sie einen Nebenbuhler oder eine Geliebte umbringen müssen?" (185 f; 97 f.) Ich bewundere Othello, aber er scheint mir nicht das erhabene Alltagsleben eines Hamlet zu leben, der Zeit zum Leben hat, weil er nicht handelt." (187; 98) Und nun folgt die schöne, bereits auf S. 128 ausgehobene Stelle. — Das andere betrifft den Dialog. „Die Schönheit und Größe der Tragödien liegt nicht in den Handlungen, sondern in den Worten. Nur in den Worten, die die Vorgänge begleiten und erklären? Nein, es muß noch etwas anderes geben als den in äußerer Hinsicht notwendigen Dialog. Gerade auf die Worte, die zunächst unnötig scheinen, kommt es in einem Werke an; denn in ihnen liegt seine Seele. Neben dem unentbehrlichen Dialoge läuft fast immer noch ein

zweiter, der überflüssig scheint. Seht genau zu, und ihr werdet sehen, daß er allein es ist, dem die Seele in ihrer Tiefe lauscht, denn nur er wendet sich an sie. Ihr werdet auch einsehen, daß es die Qualität und Ausdehnung dieses unnötigen Dialogs ist, die über Qualität und Tragweite eines Werkes entscheidet. Schon der unentbehrliche Dialog in den gewöhnlichen Dramen entspricht durchaus nicht der Wirklichkeit, und was die geheimnisvolle Schönheit der schönsten Tragödien ausmacht, liegt gerade in den Worten, die über die strenge, handgreifliche Wahrheit hinaus gesprochen werden. Diese Worte entsprechen einer tieferen Wahrheit, einer Wahrheit, die der unsichtbaren Seele des Gedichts unvergleichlich näher steht. Man kann sogar behaupten, daß eine Dichtung sich der Schönheit und der höheren Wahrheit in dem Maße nähert, wie sie die zur Erklärung der Handlungen dienenden Worte ausscheidet und sie ersetzt durch Worte, die nicht einen sogenannten Seelenzustand ausdrücken, sondern irgend ein unfaßbares und unablässiges Streben der Seele nach ihrer Schönheit und ihrer Wahrheit. In demselben Maße kommt sie auch dem wahren Leben näher." (193 f; 102f.) Und während bisher nur Shakespeare sowie Aischylos und Sophokles angeführt waren, wird nun als Beleg Ibsens „Baumeister Solneß" herangezogen, der allerdings das unvergleichliche Muster dieses zweiten Dialogs, dieser Zwiesprache des Menschen mit seinem Schicksale bietet. (Der Essay ist die Umarbeitung eines Artikels, der 1894 im Figaro erschien am Tage vor der Aufführung von „Baumeister Solneß".)

Die Frage drängt sich auf, wie sich Maeterlincks eigene Dichtungen zu diesem Programm verhalten. Da ist ja deutlich, daß er seine Forderungen in Bezug auf den Dialog in hohem Maße erfüllt. Alle diese Dichtungen sind überreich an solchem unnötigen Dialog, und selbst bei den Reden, die einer dramatischen Notwendigkeit und Zweckmäßigkeit entsprechen, liegt ihr wahrer Sinn und Wert nicht selten nicht in dieser äußeren Funktion und dem nächsten Wortsinn, sondern in einer gefühlsmäßigen Unterströmung. Weniger gilt das in inhaltlicher Hinsicht. Die Vorgänge in „Princesse Maleine“ sind mindestens ebenso kraß, wildphantastisch und atavistisch wie nur in irgend einer Tragödie aus Shakespeares Zeit; und auch die späteren Liebesdramen haben noch des Leidenschaftlichen, Gewaltsamen und Abenteuerlichen genug; vom Alltag und seiner Schönheit sind wir hier so weit entfernt als irgend möglich. Nun lassen allerdings andere Dramen ein entschiedenes Streben nach Einfachheit und Stille nicht verkennen. Schon mit dem „Eindringling“ sind wir im Lande der Alltagswirklichkeit, und am nächsten ist Maeterlinck seinem Ideal jedenfalls im „Intérieur“ gekommen. (S. S. 70-79.) In diesem reifsten und intimsten seiner Stücke ist es ihm in der Tat gelungen, das *große Mysterium des Lebens* selbst in der tragischen Tiefe und feierlichen Schönheit seines Alltagsgewandes darzustellen. Aber doch nur dadurch, daß er ihm das Mysterium des Todes gegenüberstellt. Und um den Tod oder um die Liebe oder beide drehen sich alle Dramen *Maeterlincks* so gut wie die vor ihm. Jener dämmernde „Greis im Lehn-

stuhl" (S. 128) ist eben dramatisch doch nicht zu gebrauchen. Ein ganz unbewegtes Drama, „ein Theater des Friedens, des Glückes und der Schönheit", wie es Maeterlinck einmal erträumt, ist ein Unding. Das allgegenwärtige Leben kann nur im Konflikt mit einem Widerstande sichtbar werden. Der Dichter muß der gleichmäßig klaren Flüssigkeit ein gewisses Etwas hinzusetzen, damit sich aus ihm deutliche Bildungen absondern (166); und dies Scheidewasser ist auch bei Maeterlinck in der Regel der Tod.

* * *

Die Mystik ist der Strom lebendigen Wassers, der die Wurzeln der menschlichen Seele bespült und tränkt; aus ihm saugt sie immer wieder Lebenssaft und Verjüngungskraft. Aber in ihr liegt auch eine große Gefahr, der auf die Dauer noch kein Volk, kein Zeitalter entgangen ist, in dem sie zu ausschließlicher Herrschaft gelangte. Sie ist nicht nur eine Kraft zum Leben, sondern auch eine Kraft zum Tode. Wenn alle Erkenntnis des Verstandes so wenig bedeutet im Vergleich mit den intuitiven Erleuchtungen, die aus den Tiefen des Unbewußten aufsteigen, dann liegt es nahe, der Stimme des Versuchers zu folgen: Verachte nur Vernunft und Wissenschaft! Wenn das Handeln so gering gewertet wird, wenn es so wenig Einfluß auf unser Schicksal hat, wenn dem beschaulichen Leben so unbedingt der Vorzug gebührt, wenn der ruhig hindämmernde Greis ein tieferes und wertvolleres Leben lebt als der mit leidenschaftlicher Anspannung handelnde Mann, wozu sich dann an-

strengen? Wie kann man den Willen spannen auf Ziele, die von vornherein als nichtig empfunden werden? Der entschiedene Fatalismus stiehlt die Kraft und den Mut zum Handeln. Auch die Ablehnung der moralischen Beurteilung, das Verzeihen, in dem schließlich alle Sünden und Verirrungen, ja alle sittlichen Unterschiede ausgelöscht werden, muß mindestens für den Durchschnittsmenschen das sittliche Streben entwerten und entmutigen. Endlich ist alles wirkliche Handeln und Schaffen doch ein Durchsetzen unseres eigenen Ichs, beruht also auf dem Glauben an und dem Willen zu unserer Persönlichkeit als etwas, das seinen Wert in sich hat. Wenn wir unser wahres Leben nur in dem Gemeinsamen sehen, dann muß unsere Individualität als Beschränkung und Hinderung dieses wahren Lebens erscheinen, dann muß Überwindung, Verleugnung, Abtötung des Ichs, Aufgehen im All, in Gott das höchste Ziel werden. Das letzte Wort der Mystik, überhaupt des Lebens, das ausschließlich von religiösen Ideen beherrscht und bestimmt wird, heißt Nirvana. Ist auch bei Maeterlinck diese Gefahr vorhanden und wird er ihr erliegen? Die Antwort auf diese Frage muß über seine Entwicklung und über die Art der von ihm ausgehenden Wirkung entscheiden.

Diese Antwort gibt das nächste der einschlägigen Bücher, und schon der Titel deutet an, in welchem Sinne sie erfolgt. „Weisheit und Schicksal.“ Bisher sahen wir bei Maeterlinck den Menschen ganz in der Gewalt des Schicksals, das ihm als unerforschliche Macht gegenüberstand, vor dem er ohnmächtig und wehrlos war. Nun tritt dem Schicksal eine andere

Macht, die im Menschen ihren Sitz hat, entgegen, bricht seine Übermacht und behauptet siegreich ihr eigenes Gebiet. Die Unabhängigkeit der Weisheit vom Schicksal und ihre Macht über das Schicksal ist in der Tat der Leitgedanke des neuen Buches, das sich auch äußerlich ganz anders darstellt als die früheren. War der „Schatz der Armen“ eine Sammlung von 13 einzeln entstandenen, von einander unabhängigen Essays, so ist „Weisheit und Schicksal“ ein einheitliches Werk, deutlich in einem Zuge geschrieben, eine schriftstellerische, wenn auch nicht eine systematische Einheit, deren 117 Abschnitte Glieder eines durchgehenden Gedankenzusammenhangs sind.

Die Weisheit schränkt die Macht des Schicksals ein. Dies beherrscht nur die äußern Ereignisse, aber nicht ihre innere Wirkung, und diese ist das Wesentliche. „Wir haben freilich nur geringen Einfluß auf eine gewisse Anzahl äußerer Ereignisse; aber wir haben eine allmächtige Einwirkung auf das, was aus diesen Ereignissen in uns wird, das heißt, auf den geistigen Teil eines jeden Ereignisses, der sein lichter und unsterblicher Teil ist. Es gibt Tausende von Wesen, in denen dieses Geistige, das aus jeder Liebe, jedem Unglück, jeder Begegnung entstehen will, nicht einen Augenblick zum Leben gelangte, und diese treiben dahin wie Treibholz auf einem Fluße, aber es gibt andere, in denen dieser unsterbliche Teil alles verschlingt, und diese sind wie Inseln im Meer, denn sie haben einen festen Punkt gefunden, von wo aus sie den innern Schicksalen gebieten, und das wahre Schicksal ist ein inneres Schicksal. Bei den meisten Menschen ist es das, was

ihnen zustößt, was ihr Leben verdüstert oder erhellt; aber bei denen, von denen ich spreche, erhellt ihr inneres Leben allein alles, was ihnen zustößt." (26 f; 21.) Auch die äußern Ereignisse sind nicht ganz unabhängig von uns; die Macht, die sie hervorruft, ist zum Teil menschlichen Ursprungs, und damit bis zu einem gewissen Grade erforschbar und kontrollierbar. „Der aktivste Teil dessen, was wir Verhängnis zu nennen belieben, ist eine Kraft, die von Menschen geschaffen ist. Sie ist gewiß ungeheuer, aber selten unwiderstehlich. Sie bricht nicht im gegebenen Augenblick aus einem unerbittlichen, unzugänglichen und unerforschlichen Abgrunde hervor. Sie wird gebildet von der Energie, den Begierden, den Gedanken, den Leiden, den Leidenschaften unserer Brüder, und diese sollten wir kennen, da sie den unsern gleich sind." (46; 34.) Vor allem besteht sie aus unsern eignen sittlichen Eigenschaften, unserer Willenskraft oder -schwäche, unserer Klarheit oder Unentschiedenheit, unserer Umsicht oder Kopflosigkeit. Dies wird an einem berühmten geschichtlichen Beispiel im einzelnen nachgewiesen. „Seht euch ein denkwürdiges Opfer des Schicksals an: Ludwig XVI.! Niemals, so scheint es, hat das Schicksal unversöhnlicher das Unglück eines redlichen, guten, sanftmütigen und tugendhaften Menschen gewollt. Aber wenn man die Geschichte näher betrachtet, woher entsteht dann das ganze Gift dieses Verhängnisses als aus den Schwächen, den Zögerungen, den kleinen Falschheiten, den Inkonsequenzen, der Eitelkeit und der Verblendung des Opfers?" Hätte er in gewissen Momenten eine andre, männlichere, entschiedenere oder klügere Haltung

gehabt, der ganze Verlauf seiner Geschichte und damit der Weltgeschichte wäre ein anderer geworden. „Wenn es wahr ist, daß eine Art Prädestination alle Umstände eines Lebens bestimmt, so läßt sich diese Prädestination nur in unserm Charakter entdecken; und ist der Charakter nicht das, was sich bei einem Menschen von gutem Willen am leichtesten ändern läßt?“ (48; 35.) Diese Beziehung zwischen Charakter und Schicksal reicht noch über den der Forschung zugänglichen menschlichen Anteil am Geschehen hinaus und erhält ein geheimnisvolleres Aussehen. Sich selbst kennen, heißt, wenigstens bei großen Menschen, bis zu einem gewissen Grade auch seine Zukunft kennen, ein Bewußtsein seines Sterns und seines Geschickes haben. (24; 20.) Große Ereignisse stoßen nur denen zu, die sie irgendwie rufen. (30; 23.) „In dem Maße, wie wir weise werden, entgehen wir einigen unserer instinktiven Schicksale. Es gibt in jedem Wesen ein gewisses Verlangen nach Weisheit, das die meisten Zufälle des Lebens in Bewußtsein verwandeln könnte. Und was in Bewußtsein verwandelt ist, gehört nicht mehr den feindlichen Gewalten an. Ein Leiden, das unsere Seele in Sanftmut, Nachsicht oder geduldiges Lächeln verwandelt hat, wird ohne geistlichen Schmuck nicht wiederkehren; und ein Fehler oder Mangel, dem wir ins Gesicht gesehen haben, kann weder uns noch andern mehr schaden. — Es gibt dauernde Beziehungen zwischen Instinkt und Schicksal. Sie stützen sich gegenseitig und schweifen Hand in Hand um den unachtsamen Menschen. Aber jeder, der in sich die blinde Macht des Instinktes zu verringern weiß, verringert rings um sich

her die Macht des Geschicks. Er schafft sich gleichsam eine Art Freistatt, die unverletzlich ist nach dem Maße seiner Weisheit; und wer zufällig die von seinem Bewußtsein erhellte Zone durchschreitet, hat, solange er in ihr verweilt, nichts vom Zufall zu fürchten. Versetzt Sokrates oder Jesus Christus unter die Atriden, und die Orestie würde nicht stattfinden, solange sie sich im Palaste Agamemnons aufhalten... Es gibt Unglücksfälle, die das Schicksal nicht herbeizuführen wagt in Gegenwart einer Seele, die es mehr als einmal überwunden hat; und der Weise, der vorbeigeht, unterbricht tausend Dramen." (XII. S. 32 f; 24 f. Vgl. das Folgende und bes. LXXV. S. 184 f; 137 f.)

Infolge dieser Wandlung erhält nun auch das Schicksal ein anderes Gesicht. Im „Schatz" hieß es: „Es gibt kein freudiges Geschick; es gibt keinen glücklichen Stern." Und das Leben war ganz beherrscht vom Tode, der ihm sein Ziel setzt und seine Form gibt (oben S. 155 f). Jetzt wird in den Abschnitten 48—50 ganz ausdrücklich das Gegenteil verkündet. „Unser Schicksal ist unser Leben und es gibt ebensowohl ein Schicksal im glücklichen, wie im unglücklichen Sinne. Wann werden wir doch diese Vorstellung aufgeben, daß der Tod wichtiger sei als das Leben und das Unglück größer als das Glück?"... Wer hat uns gesagt, man müsse das Leben nach dem Tode abschätzen, und nicht den Tod nach dem Leben? (122; 95, hier mit Zusätzen).

Auf der andern Seite erscheint die Weisheit hier wie früher im Gegensatz zur Vernunft und dieser überlegen. (Bes. Abschnitt 26—29.) „Was vernünftig ist, ist nicht notwendig weise, und

was weise ist, das ist fast niemals vernünftig in den Augen der kalten Vernunft. So gebiert die Vernunft die Gerechtigkeit, und die Gerechtigkeit gebiert die Güte, die sich viel weiter erstreckt als jene.“ „Man könnte sagen: die Weisheit ist nur das Gefühl des Unendlichen, auf unser moralisches Leben angewandt.“ „In der Vernunft gibt es keine Liebe, aber es gibt viel Liebe in der Weisheit, und die höchste Weisheit unterscheidet sich kaum vom reinsten Wesen der Liebe. Nun ist die Liebe die göttlichste Form des Unendlichen, und zugleich, eben weil sie die göttlichste ist, auch die am tiefsten menschliche. Könnte man also nicht sagen: die Weisheit ist der Sieg der göttlichen Vernunft über die menschliche?“ (S. 70 f; 64 f.) So erhält nun auch die Weisheit eine andre Bedeutung und Aufgabe, einen aktiveren Charakter. In Verbindung mit der neuen Schätzung des Glücks ergibt sich daraus die weitere Bestimmung: „Weisheit ist, im ganzen, nichts als eine Art geläuterte Glücksenergie. Weise sein, heißt vor allem: lernen, glücklich zu sein, um zugleich zu lernen, dem, was das Glück an sich ist, immer weniger Bedeutung beizulegen.“ (231; 172.)

Durch die praktischen Konsequenzen aus diesen neuen Einsichten werden nun die eingangs erwähnten Gefahren, die der Mystik anhaften, vollständig und endgültig abgewehrt. Sie bestehen, kurz gesagt, darin, daß dem Handeln wie dem Denken sein Wert abgesprochen und der Wille zu beiden gelähmt wird. Wozu handeln, wenn ein passiv beschauliches Dasein mehr wert ist als ein tätiges? (oben S. 172.) Jetzt hören wir, daß eine Handlung mehr wert

ist als tausend Gedanken. „Ein weiter, selbstloser Gedanke ist etwas Ausgezeichnetes, aber die Wirklichkeit fängt erst bei der Tat an. Was recht eigentlich unser Schicksal ausmacht, das sind diejenigen unserer Gedanken, die, gedrängt von der Masse noch unvollkommener, dunkler, unbestimmter Gedanken, die Kraft gehabt... haben, sich in Taten, Gebärden, Gefühle, Gewohnheiten umzusetzen." (147; 113.) „Das höchste Ideal ist nur etwas Vorläufiges, solange es nicht alle unsere Glieder bis in die Fingerspitzen hinein innig durchdringt." Selbst verkehrtes Handeln ist weniger verkehrt und unheilbar als untätiges Träumen." (283 f; 209 f.) Bei alledem sollen wir uns doch keine Illusionen über die Bedeutung und Tragweite unseres Handelns machen. Vielmehr ist der Kern der menschlichen Weisheit: „Handeln, als wenn jede Tat eine außerordentliche und ewige Frucht trüge, und doch wissen, wie wenig eine gerechte Tat gegenüber dem Weltall bedeutet." (182; 136.)

In alle dem bemerken wir einen durchgängigen Unterschied gegen das frühere Werk. Wie ist dieser aufzufassen? Gibt das neue eine Widerlegung und Überwindung oder eine Ergänzung des früheren? Hat Maeterlinck in beiden verschiedene Seiten seiner Welt- und Lebensanschauung ausgebaut, jede mit einseitiger Isolierung und mit den Übertreibungen, zu denen solche Absonderung leicht verführt? Oder entsprechen sie verschiedenen, einander anschließenden Entwicklungsstufen seiner Weltanschauung? — Es ist wohl in gewissem Grade beides der Fall. Wir erinnern uns der Unterscheidung von Religion und Ethik und der Not-

wendigkeit, beide zu einander in Beziehung zu setzen (oben S. 129 ff). Nun ist der „Schatz der Armen“ offenbar das ausschließlich und einseitig religiöse Bekenntnisbuch Maeterlincks, während er hier die unentbehrliche ethische Ergänzung dazu gibt. Ebenso ließ Schleiermacher den „Reden über die Religion“ (Anfang 1800) sehr bald seine „Monologen“ folgen, den Ausdruck seiner ethischen Grundüberzeugungen. Bei Maeterlinck ist doch nicht zu verkennen, daß zwischen beiden Büchern ein wesentlicher Wandel seiner Weltanschauung liegt. Zu deutlich und zu wesentlich sind die Punkte, wo das neue Buch den Gedanken des früheren direkt widerspricht und das Gegenteil verkündet. Wir haben soeben einige der wichtigsten Fälle betrachtet. Aber wir müssen uns hüten, deren Tragweite zu überschätzen. Widersprüche werden wir bei solcher intuitiven Weisheit und in prophetischer Rede immer finden: Sie sind zu natürlich auf einem Felde, wo die strenge Logik nur bedingte Geltung hat, wo die Erkenntnisse aus dem Gefühl und nicht aus dem Verstande kommen, und wo auch zwei entgegengesetzte Behauptungen in gewissem Sinne gleichzeitig zutreffen können. Der Reichtum und die Mannigfaltigkeit des seelischen Lebens sind eben zu groß, als daß sie jemals auf eine Formel gebracht werden könnten.

Auf der andern Seite übersehen wir nicht, daß ein großes Maß von Übereinstimmung und gedanklicher Kontinuität zwischen beiden Werken besteht. Ein wesentlicher Grundbestand von Gedanken kehrt wieder, wenn auch nicht ganz unverändert. Ferner ist die spätere Wandlung doch auch schon im „Schatz“ vor-

bereitet. An einzelnen Stellen lesen wir schon so charakteristische und von der Gesamthaltung des Buches abweichende Wendungen, wie daß es in gewisser Weise möglich sei, den Zufall zu erforschen und die Zukunft zu beherrschen, daß man lernen könne glücklich zu sein (s. oben S. 154 f.). Ebenso begegnen sehr eigentümliche Gedanken des früheren Buches wieder im späteren. Ein Beispiel: „Sieht nicht das abgefeimteste Verbrechen in Gegenwart einer tiefen Weisheit ein wenig jenen Schauspielen ähnlich, die man abends ganz kleinen Kindern vorführt, deren Dürftigkeit und Lüge ein Sonnenstrahl offenbar machen würde?" (43 f.; 32 f.; vgl. oben S. 158). Überhaupt, so entschieden der Grundzug von „Weisheit und Schicksal" ethisch ist, so ist und bleibt diese Ethik doch von der Denkweise des bloßen Moralisten grundverschieden. Sie verleugnet nirgends das religiöse Fundament; die ganze mystische Gedankenwelt ist in ihr stets ausgesprochen oder latent gegenwärtig; sie ist die Lebensanschauung eines mystisch-religiösen Genies, das über die einseitig religiöse Betrachtungsweise hinausgewachsen ist.

Am deutlichsten läßt sich Unterschied wie Zusammenhang erkennen an einem Punkte, der vielleicht der entscheidendste von allen ist, nämlich bei der Frage nach dem gegenseitigen Verhältnis der bewußten Erkenntnis und des Unbewußten. Wir erinnern uns, wie im „Schatz der Armen" der unbewußten Weisheit und dem Schweigen der Vorzug gegeben wurde vor dem bewußten Erkennen und der „gewöhnlichen Vernunft", bis zu der paradoxen Zuspitzung: „Das Kind, das schweigt, ist tausendmal weiser

als Mark Aurel, der redet“ (Schatz 158; 83, vgl. oben S. 152). Auch hier lesen wir im 32. Abschnitt: „Unsere Vernunft, sagt Fénélon, besteht nur aus unsern klaren Vorstellungen. Aber unsere Weisheit, könnten wir hinzufügen, d. h. der beste Teil unserer Seele und unseres Charakters, liegt vor allem in den Vorstellungen, die noch nicht ganz klar sind.“ (75; 66.) Nun sind aber beide Reiche nicht unabhängig voneinander, vielmehr wächst mit unserm Bewußtsein und Erkennen zugleich das Unbewußte, das Geheimnis (s. oben S. 153). Daraus lassen sich nach zwei Seiten Folgerungen ziehen. Einmal kann es dazu führen, das Denken als eine minderwertige und ziemlich unnütze Beschäftigung einzuschätzen und zu vernachlässigen. Wozu sich diese Mühe machen, wenn die bewußte Erkenntnis im Vergleich mit der Weisheit des Unbewußten so durchaus inferior ist und wenn sie nicht einmal dazu führt, die Sphäre des Erklärbaren auf Kosten des Unerklärlichen zu erweitern, wenn sie also ihr eigenes Ziel verfehlt? Man kann aber ebendaraus auch eine Ermutigung und einen Ansporn zur Denkarbeit entnehmen. Denn wenn das Unbewußte, das Reich der noch nicht klaren Ideen, als die Heimat der Weisheit, den höchsten Wert darstellt, so muß uns ja vor allem daran liegen, diesen Schatz zu mehren, und wenn das Denken diese Wirkung hat, so ist ihm ja ein zweifelloser und hervorragender Wert gesichert. Nun steht bereits im Novalis-Aufsatz des Schatzes: „Wir suchen das Wissen, um das Nichtwissen zu lernen“ (159; 84, vgl. oben S. 153). Aber dieser vereinzelte Satz hat keine Wirkung innerhalb einer dem

klaren Denken entschieden abgeneigten Gesamthaltung. Mit ganz anderer Klarheit und Entschiedenheit wird der Gedanke in „Weisheit und Schicksal“ entfaltet, wo es, im Anschluß an die bereits ausgeschriebene Stelle, weiter heißt: „Wenn man sich im Leben nur von seinen klaren Vorstellungen leiten ließe, so würde man in kurzer Zeit ein Mensch werden, der wenig Liebe und Achtung verdient. Im Grunde ist nichts weniger klar, als die Gründe, auf denen unsere Überzeugung ruht, daß es sich gebührt, gerecht und großmütig zu sein und in allem und jedem die edelsten Gedanken und Gefühle zu haben, die wir erreichen können. Zum Glück lernt man, je mehr klare Ideen man hat, umsomehr diejenigen achten, die noch nicht klar sind. Man muß daher suchen, eine möglichst große Zahl von möglichst klaren Ideen zu haben, um in seiner Seele eine noch größere Zahl von noch dunklen Ideen zu erwecken. (Diese beiden Sätze, die wichtigsten von allen, fehlen in der deutschen Ausgabe.) Die klaren Ideen scheinen bisweilen unser äußeres Leben zu leiten, aber es ist unbestreitbar, daß die andern die Führung unsers inneren Lebens haben, und das sichtbare Leben gehorcht zuletzt immer dem unsichtbaren. Nun hängt von der Zahl, Qualität und Macht unserer klaren Ideen die Zahl, Qualität und Macht der dunklen ab; und es ist äußerst wahrscheinlich, daß die meisten der endgültigen Wahrheiten, die wir mit so viel Leidenschaft suchen, inmitten der Menge unserer dunklen Ideen geduldig ihre Stunde erwarten. Es kommt darauf an, ihre Wartezeit abzukürzen. Eine schöne klare Idee, die wir in uns erwecken, wird nie-

mals verfehlen, ihrerseits eine schöne dunkle Idee zu erwecken, und wenn die dunkle Idee alt und klar geworden sein wird, — denn ist vollkommne Klarheit nicht gewöhnlich das Zeichen, daß unsre Ideen müde geworden sind? — wird sie wiederum eine andre dunkle Idee aus ihrem Schlummer wecken, die noch schöner und erhabener ist, als sie selbst in ihrem Dämmerzustande war, und vielleicht wird eine von ihnen, indem sie sich so nach und nach, ohne sich entmutigen zu lassen, die Reihen der Schlummernden entlang tastet, eines Tages, wenn es glückt, ihre kleine, fast noch unsichtbare Hand einer großen Wahrheit auf die Schulter legen." (75 f., 66 f.)

Es besteht kaum ein Widerspruch, eine sachliche Differenz zwischen dieser Stelle und der entsprechenden des „Schatzes", nur eine kleine Verschiebung des Schwerpunktes. Ein Gedanke ist mehr in den Vordergrund gerückt, nimmt mehr Raum ein, erscheint beherrschender, andre treten zurück, leise Nuancen des Ausdrucks kommen dazu, und sogleich ist der Effekt ein ganz entgegengesetzter: Was früher das Denken zu entwerten und zu entmutigen schien, dient ihm jetzt zur stärksten Ermutigung und zum Ansporn. Und diese kleine Wendung ist von unabsehbaren Folgen; an ihr hängt es, ob die Gesamtwirkung dieser Gedanken eine heilsame oder schädliche, lebenfördernde oder lebentötende ist. Die Geringschätzung des logischen Denkens wie des Handelns, die Abkehr von beiden, ist die große Gefahr, die in aller Mystik schläft und der sie in früheren Zeiten schließlich fast immer erlegen ist. Mit dieser neuen Wendung seines

Denkens hat sie Maeterlinck endgültig überwunden. Aus ihr fließt von selbst die unbedingte und freudige Bejahung des Denkens und des Handelns, der Welt und des Lebens, der Entschluß zur Mitarbeit an der Wissenschaft und Kultur der Gegenwart.

Und so ist überhaupt das Verhältnis der beiden Bücher: nicht auf die Widersprüche und Übereinstimmungen im einzelnen kommt es an, entscheidend ist allein der eine große Unterschied: die Stimmung im ganzen ist total umgeschlagen. Der Mut und das Vertrauen des Denkers zum Denken und zum Leben ist gewachsen; das ist im Grunde das Ganze. Die Kraft wächst, indem man sie übt, durch das Denken, das Leben selbst, und mit der Kraft wächst das Bewußtsein, das Gefühl der Kraft, der Glaube an sie, wächst auch die Einsicht in das, was sie ausrichtet. Das ist die normale, natürliche, bei einem starken, gesunden Geiste notwendige Entwicklung, wie sie bei der ursprünglichen Gesundheit von Maeterlincks Naturanlage von vorn herein zu erwarten war. Unser Denken und Tun ist wenig oder viel, je nachdem man es ansieht: es ist unendlich wenig, gemessen an der unendlichen Macht der Natur und des Schicksals, an der Grenzenlosigkeit des Geheimnisses; und es ist unendlich viel, es ist alles, wenn die Frage ist nach seiner Bedeutung für uns. Beide Betrachtungen haben ihr Recht, aber nur die letztere darf die entscheidende sein, nicht weil sie theoretisch richtiger wäre, sondern weil sie allein fruchtbar, ermutigend und beglückend ist, weil nur sie dem Leben gerecht wird und das Leben vorwärts bringt. Daß Maeterlinck sich jetzt zu ihr

bekennt, zeigt, daß er die volle Reife seines Geistes erreicht hat.

Diese Wandlung geht parallel mit Veränderungen im äußern Leben Maeterlincks und ist offenbar nicht ohne Zusammenhang mit diesen. Schon „Der Schatz der Armen“ ist gewidmet à Madame Georgette Leblanc. „Weisheit und Schicksal“ zeigt dieselbe Widmung mit einer Begründung: „Ich widme Ihnen dies Buch, das sozusagen Ihr Werk ist. Es gibt eine höhere und wirklichere Mitarbeit als die der Feder; es ist die des Gedankens und des Beispiels. Ich hatte nicht nötig, mir die Entschließungen und Handlungen des idealen Weisen mühsam auszudenken, oder die Moral eines schönen Traumes, unvermeidlich ein wenig vag, aus meinem Kopfe zu entnehmen. Ich brauchte nur Ihren Worten zu lauschen. Meine Augen brauchten nur Sie aufmerksam im Leben zu begleiten, so begleiteten sie die Bewegungen, die Geberden, die Gewohnheiten der Weisheit selbst.“ — Es dauerte nicht lange, so war Georgette Leblanc Maeterlincks Gattin.

Schon vorher hatte Maeterlinck von seiner belgischen Heimat Abschied für immer genommen. Ende 1896 gab er seine Advokatur in Gent gänzlich auf und siedelte nach Paris über, wo er nun als freier Schriftsteller lebte. Doch nur im Winter; für den Sommer richtete er sich einen Landsitz in der Normandie ein.

Später ist Maeterlinck noch weiter südwärts gezogen. Er verlebt jetzt den Winter an der französischen Mittelmeerküste (in seiner Villa les Abeilles bei Nizza), den Sommer in der Normandie. Dieser Zug zum sonnigen Süden hängt augenscheinlich zusammen mit dem Zu-

rücktreten des mystischen Elements in seinem Schaffen. Doch kann man nicht sagen, daß dieser neue Maeterlinck weniger germanisch wäre; er ist jetzt erst der jüngere Bruder und Nachfolger Emersons.

* * *

„Weisheit und Schicksal“ ist nicht ein Abschluß, sondern ein Anfang, und die nächsten Arbeiten sind die unmittelbare Fortsetzung davon, sind es so sehr, daß ein größeres Stück, das Maeterlinck noch der deutschen Ausgabe von „Weisheit und Schicksal“ eingefügt hat, nachdem die französische bereits stereotypiert war, in dem Buche, das uns jetzt beschäftigen soll, wieder erscheint. Es sind die Abschnitte über Napoleon, die einen Teil der großen Abhandlung „Das Mysterium der Gerechtigkeit“ bilden. (Zuerst veröffentlicht in der „Zukunft“ vom 11. März 1899.) Aus ihnen ist wohl die ganze Abhandlung erwachsen, die ursprünglich dem nächsten Buche den Namen geben sollte. Damit hängen dann die großen Essays „Die Entwicklung des Mysteriums“ und „Das Reich der Materie“ zusammen. Alle diese Teile sind in den Jahren 1898—99 entstanden und einzeln veröffentlicht. Maeterlinck wollte damals das Buch mit einer großen Studie über den Bienenstaat beschließen, an der er 1900 arbeitete. Aber diese wuchs ihm unter den Händen und wuchs sich zu einem selbständigen Buche aus, das im Sommer 1901 als „Das Leben der Bienen“ erschien. Erst jetzt wandte er sich dem ältern Plane wieder zu, fügte 1902 drei weitere Kapitel hinzu und gab dem Ganzen

einen neuen Namen. Die Bezeichnung „Das Mysterium der Gerechtigkeit“ ging nun auf die große erste Abhandlung über; für das Buch wählte Maeterlinck nach längerem Schwanken den symbolischen Gesamttitel „Der begrabene Tempel“ (Le Temple enseveli). Es ist der Tempel in der Menschenbrust, den man bisher übersehen und vernachlässigt hatte; der wahre Sitz des Mysteriums, das man sonst überall außerhalb des Menschen gesucht hatte, um es jetzt in seinem eigenen Innern zu entdecken.

Von den sechs Abhandlungen, die den Band ausmachen, ist die erste und umfangreichste auch die wichtigste: „Das Mysterium der Gerechtigkeit“ (in der französischen Ausgabe einfach: La Justice). Seitdem in der Menschheit zuerst das sittliche Bewußtsein, die Idee der Gerechtigkeit erwacht ist, hat sie kaum etwas so leidenschaftlich bewegt, als das Verlangen nach deren Verwirklichung im äußeren Weltlaufe. Daß dieser mit unsern moralischen Ansprüchen übereinstimme, daß er die Belohnung der Guten und die Bestrafung der Bösen herbeiführe, das schien ein Postulat des Gemüts von selbstverständlicher Berechtigung und zwingender Gewißheit, und der Glaube daran wurde selbst zu einer sittlichen Forderung erhoben. Leider entspricht die Erfahrung, die Wirklichkeit des Lebens im großen wie im kleinen dieser Forderung sehr wenig. Dieser Widerspruch wurde besonders brennend für die gottgläubigen, monotheistischen Völker. Wie verträgt sich der Glaube an einen guten, gerechten Gott, als allmächtigen Weltregierer mit der offenbaren, täglich in die Augen

springenden Ungerechtigkeit des Weltlaufes? Es ist das Problem, an dem sich besonders das israelitische Volk und seine großen Repräsentanten, die Propheten des Alten Testamentes, müde und wund gerungen. Mit immer neuen Wendungen und Konstruktionen suchte man wenigstens in gewissem Grade das göttliche Regiment zu retten, bis man sich endlich entschloß, den aussichtslosen Versuch aufzugeben und die Vergeltung in ein Jenseits des Glaubens zu verlegen, wo sie zwar nicht aufgezeigt, doch auch nicht widerlegt werden konnte. Aber auch innerhalb des Christentums, das doch von vorn herein das Erbe dieses Jenseitsglaubens übernahm, hat sich wenigstens in der Volksfrömmigkeit das Bedürfnis nach einer göttlichen Vergeltung schon in diesem Leben stets lebendig erhalten, allen empirischen Widerlegungen zum Trotz. Für Maeterlinck, dessen Denken durch die Schule der modernen Naturwissenschaft gegangen ist, kommen derartige Vorstellungen nicht mehr in Frage. Für ihn steht das von vorn herein fest, daß die Natur, der Lauf des Lebens nicht nach gut und böse, Recht und Unrecht fragt, daß in ihr nur natürliche Kausalität, die Verbindung von Ursache und Wirkung waltet. Sie ist nicht auf der Seite des Besten und Gütigsten, sondern auf der des Stärksten, des Geschicktesten, des am besten Angepaßten. Dies ist die selbstverständliche Voraussetzung, das Fundament, auf dem die Untersuchung aufgebaut ist. Und doch gibt es eine Gerechtigkeit in der Welt, über die von den Menschen geübte hinaus. Darin kann das Gefühl des Menschenherzens nicht irren. Die Frage ist nur, wie sie zu finden ist.

Zunächst: wenn es keine metaphysische Gerechtigkeit gibt, so gibt es auch keine physische. Auch die Vererbung ist keine solche; sie bestraft nur wenige Vergehen, keineswegs immer die schlimmsten, und kümmert sich auch hier nur um die äußern Tatsachen, nicht um die Motive und Gesinnungen. Auch in ihr wirkt nur Kausalität. Wir nehmen so gern eine Gerechtigkeit der Dinge an, in unserm egoistischen Interesse; aber die Natur kennt keine Moral, und Illusionen sind unter allen Umständen schädlich. Es gibt nur eine menschliche Gerechtigkeit. Einmal in dem Sinne, daß ein großer Teil der Ungerechtigkeit der Welt, für den man früher die Natur oder die Gottheit verantwortlich machte, in Wahrheit menschlichen Ursprungs ist. Nicht nur Kriege werden schließlich doch immer von Menschen gemacht, auch die Armut, die Wurzel aller sozialen Übel, ist nichts als das Gesamtergebnis der menschlichen Ungerechtigkeiten. Darüber hinaus gibt es eine psychologische Gerechtigkeit. Nicht nur insofern, als unser Tun sich stets in unserm innern Bewußtsein belohnt oder bestraft, sondern weiterhin auch in der Rückwirkung dieses Bewußtseins auf unser Verhalten und unser Geschick. Was es trotz allem von Gerechtigkeit in der Welt gibt, ist die Wirkung unsres moralischen Zustandes nach außen. Jede Ungerechtigkeit erschüttert im Menschen das Vertrauen auf seinen Stern und das reine Gefühl seiner Persönlichkeit. Denn unser moralisches Wesen lebt nur in der Gerechtigkeit als in seinem Elemente. Dies an einem weithin leuchtenden Beispiele zu lehren, wird der Schatten Napoleons heraufbeschworen. — So verschwin-

den Mysterien nicht, sie wechseln nur den Ort und den Namen, aber auch damit ist viel gewonnen. Das Mysterium der Gerechtigkeit hat seinen Sitz nicht in den Göttern und nicht im Weltall, sondern einzig im Menschen.

Wenn in der Natur nur die Kraft gilt, so scheint der Schluß nahe zu liegen, und er ist ja auch oft genug so gezogen, daß wir als Kinder der Natur darauf gewiesen sind, ihre unmoralische, nur von Kausalität bestimmte Handlungsart nachzuahmen. Aber der Schluß ist irrig. Wir kennen Sinn und Ziel der Natur nicht, und können daher über ihre moralische Beschaffenheit kein Urteil fällen. Wenn wir schon sehen, daß sie von unserer Gerechtigkeit nichts weiß, so können wir doch nicht entscheiden, ob sie nicht eine eigne Gerechtigkeit und Moralität in sich birgt. Sodann gehören wir mit unsrer Gerechtigkeit doch auch zur Natur. Nicht nur unser Instinkt, auch unser Gewissen und Rechtsgefühl sind aus ihr entwickelt. Endlich ist die Natur in ihrer Ungerechtigkeit wenigstens logisch, was uns schwer fallen dürfte. Nachahmung der Natur ist uns in unseren Größenverhältnissen weder geboten noch möglich. „Auf jeden Fall liegt in uns die ganze anbaufähige und bewohnte Region des großen Mysteriums der Gerechtigkeit. Ihre andern Gebiete sind unsicher, wahrscheinlich nur eingebildet und ganz gewiß für uns öde und unfruchtbar“ (S. 60; 46.).

Vielleicht haben diese Argumente nicht alle gleiche Überzeugungskraft. Ich möchte eines herausheben, das bei Maeterlinck flüchtiger behandelt ist. Wir selbst mitsamt unserm Ver-

langen nach Gerechtigkeit sind auch Kinder der Natur, aus ihr hervorgegangen und in ihr eingeschlossen. Sie hat uns so hervorgebracht, damit zeigt sie, daß sie doch nach Gerechtigkeit strebt. Noch mehr: sie hat auch das Leben und die Welt so eingerichtet, daß unser Gerechtigkeitsstreben sich in gewissem Grade in ihr auswirken kann, daß eine fortschreitende Umgestaltung im Sinne dieser Forderung, zum mindesten, daß ein gerechtes Handeln in ihr möglich ist. Sie hat zugleich — das ist die andere Seite und gehört notwendig dazu — die Welt so eingerichtet, daß sie zu diesem Zwecke unser bedarf und auf uns rechnet. Wie könnten wir gerecht sein, wenn die Welt schon ohne uns gerecht wäre, wenn eine Gottheit oder der naturgesetzliche Verlauf der Dinge dafür sorgte? Wenn unser Handeln in der äußern Welt stets einer gerechten Vergeltung begegnete, wie könnten wir denn wissen, ob wir aus Gerechtigkeit und Sittlichkeit und nicht aus selbstsüchtiger Klugheit handelten? Wie hätte sich überhaupt jemals die Idee der Gerechtigkeit in uns bilden können? Wenn es unsre Aufgabe ist, gerecht zu sein, so ist es allerdings notwendig, logisch wie teleologisch, daß unabhängig von uns keine Gerechtigkeit vorhanden ist. Die Natur wollte, daß Gerechtigkeit sei, darum schuf sie uns, als ihr besonderes Organ für diesen Zweck. Hat man diesen einfachen Gedanken klar erfaßt, dann wird man nicht mehr in Versuchung sein, in der Welt eine außermenschliche, sei es göttliche, sei es natürliche, Gerechtigkeit zu suchen, die eben um unsrer Gerechtigkeit willen in ihr weder sein kann noch darf.

Unsre Aufgabe ist, — damit kehre ich zu Maeterlinck zurück — die Gerechtigkeit in uns zu mehren und zu läutern. Das hat seine großen Schwierigkeiten, einerseits weil unser Gerechtigkeitsbegriff in einer fortwährenden Umwandlung begriffen ist, andrerseits, weil die praktische Ungerechtigkeit, in der wir alle leben, uns hindert, uns eine klare Vorstellung von der idealen Gerechtigkeit zu machen. Wir können es gar nicht vermeiden, an der allgemeinen Ungerechtigkeit rings um uns teilzunehmen. Doch das soll uns nicht entmutigen. Auch die beschränkte Gerechtigkeit, die uns allein möglich ist, ist nötig und nützlich. Durch sie kommen wir weiter und lernen allmählich eine höhere erkennen und verwirklichen.

Schon dieser erste Abschnitt hat an einem besonders einleuchtenden Beispiele „Die Entwicklung des Mysteriums" gezeigt. Der zweite, der diese Überschrift trägt, führt diesen Gesichtspunkt in allgemeinerer Fassung aus. „Es ist sehr vernünftig zu glauben, . . . daß alles, was in unserm Dasein wahrhaft erhaben und der Beachtung würdig ist, fast ausschließlich in dem Mysterium liegt, das uns umgibt . . . und daß die Erforschung des Mysteriums in all seinen Formen die würdigste Aufgabe ist, der unser Geist sich widmen kann. — — Das Bewußtsein des Unbekannten, in dem wir leben, verleiht unserm Leben eine Bedeutung, die es nicht hätte, wenn wir ganz in dem aufgingen, was wir wissen, oder wenn wir allzu schnell glaubten, daß das, was wir wissen, viel wichtiger ist, als das, was wir noch nicht wissen." (S. 103 f., 75 f.). Damit ist der mystische Untergrund von Maeterlincks Denken in vollster

Deutlichkeit aufgedeckt. Doch ebenso entschieden ist die neue Haltung ausgeprägt. Wir sind rings vom Unbekannten umgeben. Doch dies darf die Forschung nicht entmutigen. Wir sollen in der Zulassung des Mysteriums äußerst vorsichtig sein und uns nicht einbilden, daß der Teil, der dem Unerklärlichen eingeräumt wird, notwendig das Beste und Größte in einem Werk oder einem Dasein ist (162; 118). „Man sollte dem Mysterium ... nur dann weichen, nur dann die Waffen strecken, Verzicht leisten und sich in müßiges Schweigen hüllen, wenn sein Eingreifen wirklich fühlbar, auffällig, persönlich, vernünftig, moralisch und zweifellos ist, und dies ... ist seltener, als man denkt." (Schluß nach der hier erweiterten deutschen Ausgabe.) Für unser Denken aber kann es hier nur eine Richtlinie geben: Wir haben nicht die allgemeine Weltauffassung zu wählen, die uns am besten gefällt oder am meisten imponiert, sondern die, die uns als die wahrste, vielmehr als die einzig wahre erscheint. (105; 77.) „Es ist gewiß, daß in vielen Hinsichten die schönste und frömmste Haltung angesichts des Mysteriums das Schweigen oder das Gebet, die Unterwerfung und die Furcht ist. Auf den ersten Blick erscheint die völlige Hingabe, das tiefe, verhaltene Grauen vor einer unermeßlichen, unwiderstehlichen, unerkennbaren, aber wachsamen, menschlich übermenschlichen Macht von überlegener Klugheit und vielleicht väterlicher Gesinnung würdiger, heiliger als geduldige, ruhige und genaue Erforschung. Aber sind wir noch imstande, haben wir noch das Recht zu wählen? Es handelt sich nicht um Schönheit oder Größe der Geberde. Angesichts des My-

steriums, wie überall, und mehr als irgendwo sonst, kommt es nicht auf Schönheit und Größe, sondern auf Wahrheit und Aufrichtigkeit an." (106 f; 78 f.)

Den Gedanken des ersten Aufsatzes nah verwandt sind die im fünften entwickelten; er ist überschrieben: Das Glück (im Original deutlicher: „La Chance"). Unser äußeres Glück oder Unglück wird zum Teil von unserm Willen und unserm Denken beherrscht, im ganzen jedoch waltet dort der Zufall. Und dieser scheint mit Absicht und Plan, mit bewußter Wahl zu verfahren. Ein grundloses, ungerechtes Geschick verfolgt manche Menschen mit grausamer Konsequenz. Menschen haben eine glückliche oder unglückliche Hand; dem einen schlägt alles zum guten, dem andern alles zum schlimmen aus, ohne daß ihr wahres, inneres Glück davon berührt wird. Woher kommt das? Der Grund scheint in einem tieferen, unbewußten Leben zu liegen, das unterhalb unseres bewußten Daseins vor sich geht. Glückliche warnt ihr Unbewußtes in entscheidenden Momenten, bei Unglücklichen schläft es. Daran schließen sich weitere Fragen. Das Glück eines Menschen weist in der Regel einen unwandelbaren individuellen Charakter auf. Aber es kommt auch vor, daß es sich ändert, daß es umschlägt; hat sich dann das Unbewußte entwickelt? Was geschieht, wenn sich eine glückliche und eine unglückliche Hand verbindet? Wie soll man sich gegen Unglückliche verhalten? — Es sind nicht endgültige Antworten und Gewißheiten, die Maeterlinck hier gibt, vielmehr Fragen, Möglichkeiten, Vermutungen. Das Rätsel wird nicht gelöst, es wird nur die

Richtung der Betrachtung umgekehrt. „Nach innen geht der geheimnisvolle Weg.“

Diese Studie ist umgeben von zwei andern, die es mit der Zeit zu tun haben und die, man möchte sagen, die von Kant entdeckte Idealität der Zeit ins Praktische zu übersetzen suchen. Die erste handelt von der Vergangenheit. Die Vergangenheit ist nicht ein totes, starres Faktum, eine unerschütterliche Macht, wie sie uns zunächst scheint. Sie hängt vielmehr ganz von unserer Gegenwart ab und verändert sich mit ihr, denn sie existiert nur in ihrer Wirkung auf unser inneres Wesen. Sie steht nur still, wenn unser moralisches Leben still steht. Ihre Macht über uns ist groß, aber gefügig. Wir können und müssen sie beherrschen und ihr nur das Lebenfördernde entnehmen. Selbst begangene Verbrechen lassen sich wenigstens innerlich überwinden, wenn auch ihre äußeren Wirkungen bleiben. Eine Vergangenheit ist glücklich oder unglücklich, je nach dem Gebrauche, den wir von ihr machen, und der schlechteste ist unfruchtbare Trauer oder Sehnsucht.

Wenn bei der Vergangenheit die Aufgabe ist, sie praktisch zu beeinflussen und zu beherrschen, was bei der Zukunft ohne weiteres möglich erscheint, so handelt es sich bei dieser darum, sie zu erkennen (was wiederum bei der Vergangenheit selbstverständlich ist). Maeterlinck wundert sich, daß es uns noch nicht gelungen ist, die Zukunft zu erkennen. Immer hat der Mensch gehofft und versucht, in ihr Geheimnis einzudringen, mit Hilfe von Orakeln, Wahrsagen, Zaubern, und wenigstens mit teilweisem Erfolge. Um den heutigen Stand der Wissenschaft von der Zukunft zu erkunden,

hat Maeterlinck eigne Versuche mit Somnambulen und Hellseherinnen gemacht, — es ist das erste Mal, daß wir bei ihm von solchen praktischen Studien im umgebenden Leben hören. Sie haben ihn zu der Überzeugung geführt, daß Fremde oft besser imstande sind, in unserm Unbewußten zu lesen, als wir selbst, denn so deutet er das, was sich von diesen Wahrsagungen bestätigt hat, und auch so ist es erstaunlich, seltsam genug und eigentlich ein wenig unheimlich. „Sollte es so mit allen Prophezeiungen bestellt sein? Sollten die Weissagungen der großen Propheten, die Orakel der Sibyllen und Pythien sich darauf beschränkt haben, das instinktive Hellsehen der Einzelnen oder der Völker, die ihnen lauschten, wiederzuspiegeln, zu übersetzen und in die Welt des Bewußtseins hinaufzuheben?“ (303; 215.) Maeterlinck stellt jedem die Antwort frei. Trotzdem hält er etwas der Erinnerung Analoges gegenüber der Zukunft, wenigstens soweit sie uns persönlich angeht, für wahrscheinlich und sucht die Gegenargumente zu entkräften.

Uns kommt es hier nur darauf an, die Richtung zu erfassen, in der sich das Denken Maeterlincks in allen diesen Aufsätzen bewegt. Das Mysterium hat seinen Ort gewechselt; es hat nun seinen Sitz in uns, und wenn es auch gleich geheimnisvoll bleibt, es ist nun näher, vertrauter, zugänglicher, ist unser eigen, ein Teil von unserm Selbst. Und damit ist jedenfalls seine praktische Bedeutung für uns von Grund auf anders geworden. Anstatt uns niederzudrücken, wie es unvermeidlich tat, solange es uns als äußere Macht gegenüberstand, ist es nun zur Ermutigung, zum Antrieb, zum uner-

schöpflichen Kraftspeicher geworden. — Und hier bemerken wir nun auch eine tiefinnerliche Verwandtschaft und Zusammengehörigkeit von Maeterlinck und Kant. Auf den ersten Blick scheinen ja beide Denker weltenweit verschieden und entgegengesetzt: der strenge Erkenntniskritiker, dessen ganzes Bestreben darauf geht, die Grenzen des Vernunftreiches und seiner Provinzen abzustecken, und des ahnenden Mystikers, der überall bestrebt ist über die Vernunft hinaus oder unter sie hinabzugehen, — jedenfalls aber ihre Grenze zu überschreiten. Und doch sind beide charakteristische, sich ergänzende Ausprägungen des modernen Geistes, dessen Weg nach innen geht, um in sich das All zu finden. Auch über Maeterlincks Werk könnte der Vers stehen, in dem Kant einmal die Quintessenz aus seiner Philosophie gezogen hat.

Quod petis est in te — ne te quaesiveris extra.

(Was du erstrebst, ist in dir — dich selber suche nicht draußen!)

* * *

Von den bisher betrachteten Essaybänden ist jeder eine Einheit in sich. Auch der letzte führt in Wahrheit nur die eine Idee aus, auf die der Titel hindeutet: Die Verlegung des Mysteriums in das Innere. Das ändert sich bei den nächsten Bänden, die gerade durch ihren reichen und bunten Inhalt überraschen. Sie sind Sammlungen kleinerer Arbeiten der mannigfachsten Art nach Inhalt und Stil, einzeln entstanden aus den verschiedensten Anlässen und nur zu einem Buche zusammengestellt, ohne eine

andere Einheit, als daß sie Erzeugnisse desselben Geistes sind. Und sie zeigen uns einen neuen Maeterlinck, auch im Vergleich mit Weisheit und Schicksal": nicht mehr den einsamen, ganz in die Geheimnisse der Innenwelt und die letzten Fragen des Menschenlebens versenkten Denker, sondern den modernen Menschen im Vollbesitz der Bildung unserer Zeit, den Mann von Welt, der mit festen Füßen und offnen Sinnen mitten in der realen, gegenwärtigen Welt steht, die uns umgibt.

So zeigt ihn uns vor allem der Band „Le double Jardin" (Der doppelte Garten, 1904). Wohl entfernen sich einige der sechzehn Essays nicht allzuweit von der bisherigen Art, so besonders die großen ethischen Studien, die den Band schließen: Von der Aufrichtigkeit, Frauenporträt (wo der Vorzug, der den aktiven Tugenden vor den negativen und passiven gegeben wird, gerade bei der Frau doppelt beachtenswert ist) und: Ölzweige (ein Blick auf den Wandel der Weltanschauung, der sich seit dem Mittelalter vollzogen hat). Auch wenn Maeterlinck über das moderne Drama redet oder von der Höhe geschichtsphilosophischer Betrachtung einen Blick auf Rom wirft, so überrascht es uns nicht. Dagegen ist der größte Teil des Inhalts doch durchaus neu. Neu und erstaunend ist vor allem die innige Naturliebe, das gründliche Studium und die emsige Beobachtung des Naturlebens, die aus verschiedenen Aufsätzen spricht. Hier ist allerdings das Hauptdenkmal das schon 1901 erschienene „Bienenleben", das unsre Betrachtung bisher umgangen hat; zu ihm erhalten wir hier einen Nachtrag. („Der Zorn der Bienen.") Zu den

Bienen gesellt sich ein anderes Tier, das bedeutungsvoll am Anfange des Bandes steht. („Auf den Tod eines kleinen Hundes.“) Und nicht weniger als vier dieser Aufsätze sind den Blumen gewidmet; sie enthalten einen so reichhaltigen Katalog französischer Blumennamen, daß der treffliche deutsche Übersetzer sich nach fachmännischer Hilfe umsehen mußte. Die liebevolle Beschäftigung mit der lebendigen Natur werden auch diejenigen, die besonders den Mystiker verehren, gelten lassen. Aber er versenkt sich mit dem gleichen intensiven und unparteiischen Interesse in die Erzeugnisse der Kultur, der Zivilisation, selbst der Unkultur, wie die Spielhölle von Monte Carlo. („Der Tempel des Zufalls.“) Er macht keinen Unterschied zwischen dem Erbe des Mittelalters und den jüngsten Kindern unserer Zeit: er singt dem Degen ein ebenso begeistertes Loblied wie dem Automobil. Er meidet selbst das Gebiet der Politik nicht, und sowohl allgemeine weltgeschichtliche Fragen wie zufällige Tagesereignisse, „Das allgemeine Stimmrecht“, wie die Krankheit König Eduards VII. vor seiner Thronbesteigung („Der Tod und die Krone“) geben ihm Anlaß zu tiefsinnigen Betrachtungen. — Ganz das gleiche Bild bietet der letzte hierhergehörige Band, der nach der großen Abhandlung, die ihn eröffnet und ein gutes Drittel einnimmt, den Titel trägt: „L' Intelligence des Fleurs“ (1907).

Es läßt sich verstehen, wenn vielen der Autor des „Schatzes der Armen“ besser gefällt, als der Schreiber dieser Essays, wenn sie jenen tiefer, originaler, bedeutender finden. Ja, in gewissen Grenzen kann man kaum umhin, ihnen

Recht zu geben. Was man aber vor allem begreifen und beachten muß, ist dies, daß die in diesen Büchern in Erscheinung tretende Entwicklung eine organische, innerlich notwendige und gesunde ist. Wir sahen den Mystiker am Scheidewege zwischen Weltflucht und Weltzugewandtheit. Wir sahen ihn in „Weisheit und Schicksal" mit Entschlossenheit den zweiten Weg einschlagen, durch entschiedene Bejahung des Denkens wie des Handelns. Daraus wird jetzt die praktische Konsequenz gezogen. Wenn die Entwicklung und Ausdehnung des bewußten Denkens, wenn das tätige Leben, das das Schicksal meistert, die Aufgabe ist, beides kann nicht anders geschehen als am Stoff der Welt, durch Erforschung und Bearbeitung der umgebenden Wirklichkeit. Wenn der mystische Strom jetzt, wo er in die freie Weite der äußern Welt überfließt, weniger tief erscheint, als solange er in dem engen Bette des Innern zusammengefaßt war, er wird doch erst so recht fruchtbar und lebenweckend. Alle Eigenart ist nicht dazu da, sich in sich ein- und abzuschließen, sondern in der Bezwingung und Umprägung der Wirklichkeit ihre Kraft zu beweisen. Dies ist bei Maeterlinck im höchsten Grade der Fall, und dadurch ist auch diese Wirklichkeitsbetrachtung eine originale und bedeutende Leistung. Alles erhält einen neuen, ungeahnt tiefen Sinn, weil es in neuen, umfassenden Zusammenhängen gesehen wird und sich von einem großen, dunkeln Hintergrunde abhebt. Mehr als einem andern Denker wird ihm alles Vergängliche zum Gleichnis. Das Automobil ist die Überwindung des Raumes. Und wenn er den Degen verherrlicht, so verkörpert sich für ihn

darin der Mut, die furchtlose Haltung vor der Gefahr, die geheime Mächte unseres Innern entbindet und das Geschick zwingt; der Wille zur Selbstbehauptung, der allein den Bestand und Fortschritt der Menschheit sichert und die Schwachen besser schützt als weichherziges Mitleid; endlich eine Gerechtigkeit, welche die natürlichen Unterschiede der rohen Muskelkraft ausschaltet zu Gunsten einer gleicheren, vornehmeren, weniger materiellen Waffe, die aus Stahl und Geist gemacht ist.

Schließlich ist diese Entwicklung bei Maeterlinck nicht unvorbereitet. Wenn er schon 1894 Emerson pries, weil er uns die Schönheit und geheimnisvolle Tiefe des Alltags sehen gelehrt und einen neuen Optimismus gebracht, so ist damit diese Wendung vorweggenommen, die in seinem eignen Schaffen erst jetzt klaren Ausdruck gefunden hat. Ebenso klingt es wie eine Vorahnung des späteren Maeterlinck, wenn wir in der Novalis-Einleitung lesen: „Bei den meisten Mystikern, die wir kennen, ist die Mystik psychologisch, d. h. sie verbindet sich mit einer Art transcendentaler Psychologie ... Die unbewegte Seele wendet sich sich selbst zu und bekümmert sich weniger um das Unbekannte, von dem sie umgeben ist, als um das Unbekannte, das sie in sich schließt, oder vielmehr, sie bemerkt das Geheimnis draußen nur gelegentlich vermittelst oder aus Anlaß des Geheimnisses im Innern. Im allgemeinen wird sie nur aus Anlaß ihrer selbst mystisch, während sie in Novalis mystisch wird aus Anlaß einer chemischen Erscheinung, eines Krankheitsgesetzes oder einer arithmetischen Operation. Sie wechselt jeden Augenblick den Ort

und findet sich draußen überall wieder. Anstatt die äußern Erscheinungen an sich heranzuziehen, mischt sie sich in sie, sättigt sie mit ihrem Wesen und verwandelt so ihre Substanz. Sie transcendentalisiert weniger ihr eignes Selbst als das Universum." Vor allem jedoch: in Maeterlincks menschlichem Wesen und Leben war dieser neue Maeterlinck von jeher lebendige Wirklichkeit. Er wird uns zu allen Zeiten, schon damals, als er den „Schatz der Armen" schrieb, als der urgesunde, lebensvolle, elegante und weltläufige junge Mann, der große Naturfreund und eifrige Sportsmann geschildert, so daß damals zwischen seinem Leben und seinem Schaffen ein auffälliger Widerspruch zu klaffen scheint (vgl. S. 41 f.). Dieser Gegensatz ist jetzt in vollkommener Einheit gelöst.

* * *

Wir haben bisher ein Buch übergangen, das von allen Büchern Maeterlincks nächst dem „Schatz der Armen" den größten Erfolg gehabt hat, das 1901 erschienene „Bienenleben" (La Vie des Abeilles). Dieser Erfolg ist vollauf verdient, denn hier vereinigen sich die drei Begabungen Maeterlincks, der Forscher, der Künstler und der „Philosoph", der mystisch-religiöse Denker, alle drei zu voller Stärke und Reife erwachsen, zu einer schlechthin unvergleichlichen Leistung.

Den Forscher lernen wir zum ersten Male kennen. Ihn kennzeichnet eine ungewöhnliche Gründlichkeit und Besonnenheit sowie ein unbedingter Wille zur Wahrheit — beides Eigenschaften, die wir an dem versonnenen My-

stiker, dem Verkünder der aller Forschung unerreichbaren und nur der Ahnung zugänglichen Geheimnisse nicht ohne weiteres erwarten konnten. Wir sehen nun, wie sein Blick nicht nur in die Wunder des eigenen Innern sich versenkt, sondern mit intensiver Aufmerksamkeit und unermüdlicher Geduld in das Kleinste der äußern Wirklichkeit eindringt, und wie er fest auf dem Boden der Erde steht, mag auch sein Gedanke sich in kühnem Aufschwung in ferne Ätherreiche erheben. Eben diese Vereinigung entgegengesetzter Tugenden macht seine eigentümliche Größe und Fruchtbarkeit aus. Wie gründlich Maeterlinck die unermeßliche Literatur, die im Laufe der Jahrhunderte über die Bienen zusammengeschrieben ist, kennt und beherrscht, davon gibt die Einleitung und die ausgewählte Bibliographie eine ungefähre Vorstellung. Das beste Material aber gibt ihm eigne Beobachtung, ein durch zwanzig Jahre fortgesetzter täglicher intimer Verkehr mit den kleinen Gästen, die schon dem Knaben in dem sommerlichen Oostacker vertraut wurden. Dieser gewaltige Stoff wird nun nicht in wissenschaftlicher Vollständigkeit und systematischer Ordnung vorgeführt, sondern in einer Auswahl, die eine weise Künstlerhand getroffen und zu einem Bilde von durchaus dichterischer Wirkung geordnet hat. Bei allen Abschweifungen, die teils zum Zwecke tatsächlicher Mitteilungen, teils zu Gunsten weitblickender Betrachtungen gemacht werden, wird doch ein einheitlicher Plan festgehalten: wir begleiten das Leben eines Bienenstockes durch einen Jahreslauf vom Ausschwärmen über den Bau der neuen Stadt, den Hochzeitsflug

der Königin, die Abschlachtung der Drohnen bis zum Versinken in den winterlichen Halbschlaf. Und in diesen Schilderungen feiert die stilistische Kunst Maeterlincks Triumphe: seine Gabe zu charakterisieren, durch einen glücklich gewählten Zug, ein suggestives Beiwort ein Bild zu geben, seine Kunst, alles zu beseelen, in Bewegung zu setzen, mit einem Schein persönlichen Lebens zu umgeben; sein Sinn für Gesamtstimmung, der alle Züge zu einem harmonischen Ganzen vereinigt. Dabei vermeidet es Maeterlinck aufs strengste, seine Helden künstlich zu vermenschlichen nach Art der Tierdichtungen, sie menschlicher darzustellen, als scharfe, nüchterne Beobachtung und besonnene Deutung der Beobachtung sie erscheinen läßt. Dies würde seinem eigentlichen Zwecke gerade zuwider sein.

Denn letzten Endes ist es weder ein wissenschaftliches noch ein künstlerisches Interesse, was dies Buch hervorgebracht hat. Vielmehr ist beides einem andern Zwecke untergeordnet, dem Streben des Denkers, in der außermenschlichen Natur Fingerzeige zu finden, die uns befähigen, dem Rätsel unseres menschlichen Seins näher zu kommen. In den Bienen hat jene Tendenz innerhalb der Natur, die im Menschengeiste ihre höchste Entfaltung erreicht hat, einen andern Gipfel erklommen, kaum minder erstaunlich als jener, aber ganz anderer Art und gerade durch diese Verschiedenheit aufschlußreich. Das ist das Leitmotiv der mannigfachen Betrachtungen, die dem Bande sein eigentümliches Gesicht und Gewicht geben. Davon kann hier nur wenig angedeutet werden.

Die Bienen beweisen besonders in der An-

lage ihrer Stadt einen Grad von Intelligenz, der uns umso staunenswürdiger erscheint, je näher wir sie im einzelnen kennen lernen. Die sechseckige Anlage der Zellen, die leichte Neigung, die sorgsame Abstufung nach der Größe zeigen eine ausgesprochene mathematische Begabung, einen sichern Sinn für möglichste Ausnutzung des Raumes und Festigkeit des Baus, der schlechthin nicht zu übertreffen ist. Auch haben Versuche gezeigt, daß dieser Bauplan nicht das Ergebnis äußerer Umstände, sondern den Gehirnen der kleinen Baumeister eingeschrieben ist. Man nennt das Instinkt und unterscheidet es von der menschlichen Intelligenz. Wenn damit gemeint ist, daß ihre Fähigkeiten und Neigungen unveränderlich seien, so ist diese Behauptung durch die Methoden der neueren Bienenzucht widerlegt; diese haben reichlich Gelegenheit gegeben, bei den Bienen ein bewunderungswürdiges Anpassungsvermögen an die verschiedensten und ungewohntesten Umstände, einen höchst respektablen Grad von Überlegung, Wahl und Initiative festzustellen. Auch die vereinzelten Irrtümer und Mißgriffe, die beobachtet sind, beweisen auf jeden Fall, daß sie urteilen und wählen, daß sie nicht von einer blinden Macht getrieben werden. Was bedeutet es nun für uns, wenn wir auch den Bienen Intelligenz zuerkennen müssen? Es lehrt uns, daß wir mit unserer Vernunft in der Natur weniger allein sind, als wir dachten, weniger allein und weniger bevorzugt, weniger ausgezeichnet, daß die Natur nicht in uns ihr einziges und letztes Ziel erreicht hat. Wir stehen nicht abseits, sondern sind eingeschlossen in die große Brüderschaft der Wesen.

Zu ähnlichen Betrachtungen gibt die Moral der Bienen Anlaß, die in mancher Hinsicht geeignet ist, die der Menschen zu beschämen. Schon das Ausschwärmen im Frühling, das Aufgeben einer wohlausgebauten, mit allen Vorräten reichversehenen Heimstätte zu Gunsten des Nachwuchses, um an einer andern, gänzlich leeren und kahlen Stelle von vorn zu beginnen, ist ein Opfer, dem sich nichts, was unter Menschen üblich ist, an die Seite stellen läßt. Und so sind überhaupt alle Tugenden selbstloser Pflichterfüllung und Aufopferung bei den Arbeitsbienen im denkbar höchsten Grade entwikkelt. Ihr ganzes Leben ist ein strenger Dienst, eine unbedingte Hingabe an die Zukunft. Ohne Besinnung opfern sie ihr Leben für die Königin, die ihnen doch nur deswegen und nur solange ehrwürdig ist, als sie Trägerin der Zukunft des Stockes ist. Der Bienenstock ist der wahre soziale Musterstaat, wo das Leben aller ausschließlich als gemeinsame Pflicht gegen die Zukunft aufgefaßt und geführt wird. Er stellt ein höchstes in dieser Richtung dar. Gleichwohl kann er uns nicht ein Ideal schlechthin sein, denn diese hohe Entwicklung der sozialen Tugenden ist erkauft mit der völligen Preisgabe des individuellen Lebens. Die Moral der Bienen verfolgt mit äußerster Einseitigkeit die Erhaltung und Vervollkommnung der Gattung auf Kosten der Freiheit und des Glücks der Einzelnen. — Der Schlußabschnitt zeigt die Entwicklung dieser Lebensform aus der primitiven der ganz einsam lebenden wilden Biene, der vermutlichen Stammutter aller bekannten Bienenarten (Prosopis), — eine Entwicklung, die zwar noch nicht in allen Einzelheiten erforscht, aber

in den Hauptstufen deutlich ist und dieselbe Kurve aufweist wie die Entwicklung der Menschen.

Die Schilderungskunst Maeterlincks erstrahlt am hellsten in dem Bilde des Hochzeitsfluges der Königin, dieser wundersamen Liebesfeier im höchsten Blau, die die überall geahnte nahe Zusammengehörigkeit von Liebe und Tod, von Weitergabe und Aufgabe des Lebens in besonders drastischer Weise versinnlicht. Nachher findet sich dann für diese Eigentümlichkeit eine höchst nüchterne physiologische Erklärung, die die berauschende Poesie des Vorgangs zu zerstören scheint. Aber dieser Realismus hat nicht das letzte Wort, vielmehr schließt gerade hier die schon (S. 122 f.) angeführte Stelle von den drei Betrachtungsweisen an. — Überhaupt verfährt die Natur durchaus im Widerspruch zu den Forderungen unseres Verstandes und unserer Moral. Sie scheint bald tief unter unsern Vorstellungen zu bleiben, bald weit über sie hinauszugehen; immer aber zeigt sie sich unbekümmert um unsere sittlichen Ideale. Das darf uns nicht hindern, die Wahrheit im vollen Umfange zu erforschen. Aber ebensowenig kann es für uns ein Grund sein, unser menschliches Ideal aufzugeben, das uns ebenso natürlich und von der Natur selbst ins Herz geschrieben ist, wie den andern Geschöpfen der Kampf ums Dasein. Denn wir dürfen gewiß sein, daß der höchste Gedanke, den wir erreichen können, immer noch unter der geheimen Wahrheit bleibt, die wir suchen.

Ähnliche Betrachtungen und Ausblicke knüpfen sich an die weiteren Bilder aus den Reichen der belebten Natur. Der wunderschöne Essay

„auf den Tod eines jungen Hundes“, der den Band „Der doppelte Garten“ eröffnet, zeigt uns im Hunde das einzige Geschöpf, das den Menschen liebt, zu ihm hält und den Bann durchbricht, der ihn sonst von allen Wesen abschließt. In ihm kommt gewissermaßen die Natur selbst dem Menschen in Liebe und freiwilliger Dienstbarkeit entgegen. — Andre Aufsätze derselben Sammlung würdigen die Blumen nach dem, was sie für unsere seelische Entwicklung bedeuten: sie haben uns die Zauberwelt der Farben erschlossen, die starre Erhabenheit der Natur mit Lieblichkeit umkleidet, sie uns freundlich und vertraut gemacht. Aber noch mehr erscheinen sie als das Werk des Menschen. Schon ihre Namen enthalten das Süßeste und Zärtlichste, was vergangene Geschlechter kannten. Aber auch sie selbst haben zumeist ihre Geschichte, nicht nur die Zierden unserer Gewächshäuser und Prunkgärten, sondern auch die mancherlei altmodischen Blumen, die heute fast nur noch auf abgelegenen Dorfkirchhöfen und -pfarrgärten zu finden sind. Fast alle sind erst in neuerer Zeit aus fremden Ländern eingeführt und viele verdanken ihre Verfeinerung und ihren Artenreichtum der geduldigen Mühe und der liebevoll-pedantischen Sorgfalt, die ihnen die Liebhaber und Züchter vergangener Jahrhunderte gewidmet haben. So zeigt die Natur im kleinen wie im großen ihre Verwandtschaft mit dem Menschen und erhält durch seine Arbeit, seinen Geist und seine Liebe ihr Gepräge.

Jedoch das Hauptstück dieser Gruppe, das botanische Seitenstück zum Bienenleben, ist die große Abhandlung über „Die Intelligenz der

„Blumen“. Die entscheidende Lebensbedingung der Pflanze, die ihr typisches Schicksal bestimmt, ist ihre Unbeweglichkeit: sie ist durch das Organ ihrer Ernährung, die Wurzel, an den Boden gefesselt. Und alle Lebensenergie der Pflanze sammelt sich im Ankämpfen gegen dies Schicksal, in dem Streben, in die Höhe, zum Lichte zu gelangen, sich Flügel zu schaffen und den Raum zu überwinden. Schon die einzelne Pflanze macht zuweilen ebenso heroische wie zweckvolle Anstrengungen, um in die Höhe zu wachsen, wie etwa ein an senkrechter Felswand wachsender Baum. Vor allem aber handelt es sich um das gattungsmäßige Streben aller Pflanzen, die Oberfläche der Erde zu erobern und zu bekleiden. Dies findet an der Schollengebundenheit der einzelnen die hartnäckigsten, scheinbar unüberwindlichen Hindernisse, und die Vorkehrungen, die zu ihrer Beseitigung getroffen werden, sind so mannigfach und sinnreich, wie sie kein menschlicher Verstand hätte besser erfinden können, und dabei zum Teil von einer phantastischen Poesie, die es mit den schönsten Märchen aufnimmt. Während bei den höheren Tieren der junge Nachwuchs im Schutze der Eltern gedeiht, besteht hierin für die Pflanzenkeime gerade die größte Gefahr: das Samenkorn, das nahe am Stamme niederfällt, kommt um oder die Pflanze verkümmert. So ist der festgewurzelten Pflanze die Aufgabe gestellt, die Samenkörner in die Ferne zu senden, und sie sucht sie mit den mannigfachsten Mitteln zu lösen. Besondere Gestaltungen der Kapsel, zuweilen Sprengvorrichtungen, dienen, sie in den Raum hinauszustreuen; durch eigentümliche Einrichtungen

zum Fliegen oder zum Festhalten wird ihre Verbreitung dem Winde oder vorbeistreifenden Tieren anvertraut. Hauptsächlich hat die kreuzweise Befruchtung den Scharfsinn der Blumen zu den erstaunlichsten Leistungen angespornt. Der ganze Zauber der Blüte, „die Verführung der Düfte, der Lockruf der harmonischen und leuchtenden Farben, die Bereitung des der Pflanze völlig unnötigen Honigsaftes“, alles dient „zum Anlocken und Festhalten des fremden Befreiers und Liebesboten: der Biene, Hummel oder Fliege, des Schmetterlings oder Nachtfalters, der ihr den Kuß des fernen, unsichtbaren, unbeweglichen Geliebten bringen soll.“Aber dieser Besucher verfolgt nur seine eigenen Zwecke, und die Pflanze muß ihn durch besondere Vorkehrungen nötigen, ohne Wissen und Willen den Dienst zu verrichten, um deswillen sie ihn rief — durch Vorkehrungen, deren Kompliziertheit und Raffinement wir nicht genug bewundern können, und in denen sich eine schier unerschöpfliche Erfindungsgabe in immer neuen Versuchen und Kombinationen gefällt, deren Gipfel die Orchideen bilden. So offenbart sich im Leben der Pflanzen ein erstaunliches Maß von Intelligenz, und dies erscheint noch gewaltiger, da Maeterlinck die besonders merkwürdigen Ausnahmeerscheinungen, wie die sensiblen Pflanzen, die mit eigner Bewegung, die fleischfressenden, unberücksichtigt läßt und nur die normalen, allgemeinen, typischen Lebenserscheinungen der Pflanzenwelt im Auge hat. Gerade hier zeigt die Pflanze eine Kenntnis der mathematischen und mechanischen Gesetze, eine sichere Berechnung auch des räumlich und zeitlich Ent-

fernten, eine feine Beobachtung der Lebensgewohnheiten und Neigungen der Tiere, die zuweilen dem menschlichen Geiste kaum erreichbar ist. Mit dem Worte Instinkt ist hier nichts erklärt. Die Gewohnheiten der Pflanzen müssen sich nicht nur in der Vergangenheit gründlich gewandelt haben, sie sind auch heute nicht absolut konstant und ändern sich mit den Lebensbedingungen; und selbst die individuelle Pflanze zeigt in einzelnen Fällen eine Anpassungsfähigkeit, die sich in nichts von der menschlichen Intelligenz unterscheidet. Besonders beweisend ist auch hier, daß in einzelnen Fällen auch Mißgriffe, verfehlte Einrichtungen vorkommen.

Das sind nun gewiß sehr merkwürdige Tatsachen und in Maeterlincks Darstellung Bilder von hohem Reiz. Denn unter seiner Hand werden diese Szenen aus dem Pflanzenleben zu Dichtungen, die nicht nur durch berauschende Farbenglut und lyrischen Schwung entzücken, sondern auch von einer tieferen, menschlicheren Poesie erfüllt sind: sie bringen ihre Helden unserm Gefühl nahe und lassen uns ihr Lebensgeheimnis und typisches Schicksal wie ein verwandtes mitempfinden. Aber dieser künstlerische Reiz ist hier nur der Ausdruck des religiösen Gehalts. Nicht in dem Sinne naiver Frömmigkeit, daß die Herrlichkeit der Natur die Weisheit des Schöpfers rühmen soll. Sobald eine menschenähnliche Intelligenz hinter den Erscheinungen steht, verschwindet das Wunder. Das Wunderbare ist vielmehr die in den Erscheinungen wirkende Intelligenz, die so überraschende Analogien zu dem Schaffen unseres Geistes aufweist. Nicht darauf kommt

es an, das Rätsel zu lösen, sondern es uns nachdrücklich fühlbar zu machen. Denn in dem tiefen, andächtigen Staunen und dem ehrfürchtigen Verstummen vor dem Wunder liegt der Grund aller echten Frömmigkeit. — Aber damit ist noch nicht die Hauptsache gesagt. Ob wir der einzelnen Pflanze, dem einzelnen Tier eine besondere Intelligenz zuschreiben oder die Weisheit der Natur, der Erde in ihnen wirksam denken, jedenfalls werden wir zu der Annahme einer allgemeinen Intelligenz geführt, die durch das Ganze der lebenden, vielleicht auch der leblosen Natur ausgegossen ist. Wir machen die wunderbare, folgenschwere Entdeckung, „daß der Genius der Erde, der wahrscheinlich der des Weltalls ist, im Lebenskampfe genau ebenso verfährt, wie ein Mensch handeln würde. Er benutzt die gleichen Methoden, die gleiche Logik.“ „Heißt es nicht, daß die Methoden des Menschengeistes die einzig möglichen sind, daß der Mensch ... weder eine Ausnahme, noch ein Ungeheuer ist, sondern das Wesen, durch das die großen Willensstrebungen und Wünsche der Welt am intensivsten hindurchgehen und sich am intensivsten kundgeben?“ So tritt der Mensch heraus aus der anmaßlichen und gefährlichen Ausnahmestellung, die er bisher einnahm. Er ordnet sich auch dem Geiste nach als Glied in das große Ganze ein, lebt in ihm wie unter seinesgleichen und begnügt sich, der erste seiner Brüder zu sein. Mag unser Stolz sich dagegen sträuben, Maeterlinck findet mit Recht die Feststellung tröstlich und beruhigend, „daß wir den gleichen Weg verfolgen wie die Seele dieser großen Welt, daß wir dieselben Gedanken, dieselben

Hoffnungen und fast dieselben Gefühle haben“, „daß wir zu Hause sind in dieser Welt, die aus unbekannten Stoffen gebildet ist, deren Denken jedoch nicht undurchdringlich, noch uns feindlich, sondern dem unsern analog ist.“ Es stärkt unser Vertrauen, daß unser Denken uns nicht eine Traumwelt vorgaukelt, sondern mit der Wirklichkeit in Übereinstimmung ist, und unsere Hoffnung, daß wir den „zwar verhüllten, aber brüderlichen Willen“ der Natur immer besser erkennen und leiten lernen werden. So erwecken diese Betrachtungen die spezifisch religiösen Gefühle der Ehrfurcht, der Demut, der Liebe und des Vertrauens. Es ist echte und eigentliche Religion, die wir hier wachsen sehen.

* * *

Während dieser kraftvollen, früchtereichen Entwicklung des Denkers war doch auch der Dichter nicht verstummt. Vielmehr ist daneben eine neue Reihe von Dramen entstanden, die an Zahl den früheren gleichkommt, an Bedeutung freilich nicht. In ihnen allen zeigt sich die neue Wendung, die mit „Weisheit und Schicksal“ eingesetzt hat. Sie haben die Tragik und den Fatalismus überwunden, enden nie mehr mit dem Tode und verkünden das Lob des mutigen Handelns und der selbstlosen, erlösenden Güte. Aber mit dem Grauen ist auch das Geheimnis aus ihnen geschwunden. Ihre Welt liegt nun im hellen Tageslicht da, und da macht sich denn das Unzulängliche der Gestaltung störender bemerkbar. So haben sie im Vergleich mit den älteren Dramen, bei dem zweifellosen ethischen

Fortschritt, an poetischer Wirkung verloren, wie sie andrerseits neben den gleichzeitigen Werken des Denkers als Nebenarbeit erscheinen. Das hindert nicht, daß sie immer noch reich an poetischen Werten sind und einen sichern Sinn für szenische Wirkungen bekunden; vielleicht ist dieser noch verstärkt durch den Einfluß von Georgette Leblanc, die durch die meisten dieser Dramen als beherrschende Hauptgestalt schreitet.

Zunächst erschienen zwei „Singspiele", die Maeterlinck selbst nur als Texte für lyrische Opern, ohne philosophische Hintergedanken ausgibt, bei denen aber dieser „philosophische" Sinn sehr deutlich am Tage liegt. (Buchausgabe von 1901, einzeln schon früher.) „Ariane et Barbe-bleue" (deutsch in der Wiener Rundschau vom 15. Juli 1899) ist eine Art Abrechnung des Dichters mit seinem bisherigen Schaffen. Wir treffen hier fünf Frauengestalten der früheren Dramen wieder als Gefangene des Ritters Blaubart, der sie wegen ihres Ungehorsams zwar nicht getötet, aber in das uns wohlbekannte unterirdische Gewölbe gesperrt hat. Nun kommt die neue Frau, die stolze und energische Ariane, von vornherein entschlossen, nicht zu gehorchen. Sie bietet dem gewalttätigen Verführer Trotz und wehrt ihn mit Hilfe der aufständischen Bauern ab. Sie dringt in die verbotenen Räume ein, um die Gefangenen zu befreien, führt sie ans Licht und lehrt sie, der Macht ihrer allzu sorgfältig verhüllten Reize zu vertrauen. Aber sie kann ihre scheue Unentschlossenheit, ihre sklavische Anhänglichkeit nicht überwinden. Als ihnen der Tyrann gebunden in die Hände geliefert wird,

da wollen alle freiwillig bei ihm ausharren, und Ariane muß allein von dieser „vergeblichen Befreiung“ weiterziehen, dahin, wo man ihrer harrt. Diese bewußte, unerschrockene und willensstarke Frauengestalt verkörpert hier das neue Ideal gegenüber jenen scheuen, schlaffen, zitternden, dumpf ergebenen Wesen, die deswegen bei allem Liebreiz doch ohnmächtig und zum Leiden bestimmt sind. (Mit den Gestalten der älteren Dramen haben sie übrigens nicht viel mehr als den Namen und gelegentlich ein äußeres Attribut gemein.) Sie kehrt mit geringen Abwandlungen in den meisten dieser neuen Dramen wieder und ist für sie ebenso charakteristisch wie das rührend hilflose Kindweib für die früheren. — Durch die drei Akte schlingt sich das Lied von den sieben Mädchen von Orlamünde, das bereits in den „Douze chansons“ (1897) steht.

Wenn der Dichter hier von dem bekannten französischen Märchen ausgeht, so liegt der gleichzeitig entstandenen „Sœur Béatrice“ (deutsch zuerst in der „Insel“ (I, 2, März 1900) eine im späteren Mittelalter weitverbreitete Marienlegende zu Grunde, die Maeterlinck aus einer schönen flämischen Dichtung des angehenden 14. Jahrhunderts kannte. Eine Nonne, die der weltlichen Liebe nicht widerstehen kann, entflieht nach innigem Gebet zur heiligen Jungfrau mit ihrem Geliebten aus dem Kloster. Inzwischen nimmt die heilige Jungfrau ihre Gestalt an und versieht ihren Dienst. Als sie nach vielen Jahren, von Leiden und Sünden gebrochen, zurückkehrt, um zu büßen und Vergebung zu suchen, hat niemand ihr Entweichen bemerkt, und umgeben von Liebe und Ver-

ehrung, die sie nicht begreift, stirbt sie in Frieden. Der dankbare Stoff hat bis in die neueste Zeit immer wieder Dichter verschiedener Völker zur Neugestaltung gereizt. Am höchsten steht Gottfried Kellers köstliche Legende „Die Jungfrau und die Nonne“. Kann sich Maeterlincks Singspiel mit diesem Meisterwerk an dichterischer Kraft und Lebendigkeit nicht messen, so hat er dafür der alten Fabel, die Keller nur zum Ausdruck seiner protestantischen Lebensliebe und Weltfreudigkeit prägt, eine tiefere und eigenartigere Deutung gegeben. Er nimmt sie als symbolische Andeutung seines Glaubens, daß die Seele auch im schlimmsten Elend rein und von allen Sünden unberührt bleiben kann (s. S. 157 f.). Aber auch, wer, unbekümmert um diesen nur anklingenden Sinn, das Gedicht einfach als freies Spiel nimmt, wird von der Anmut und Fülle des poetischen Bildes erfreut sein. Maeterlinck hat dies mit sichtlicher Freude am bunten Reiz der Vorgänge ausgestaltet und dem Gegenstande Szenen voll echter und starker Stimmung abgewonnen.

Ganz abseits von allen bisher betrachteten Dramen steht „Monna Vanna“ (Erstaufführung auf dem Theater des Oeuvre am 17. Mai 1902). Zum ersten Male betritt hier Maeterlinck den Boden örtlich und zeitlich bestimmter Wirklichkeit: Das Stück spielt in und vor Pisa im Ausgang des 15. Jahrhunderts. Daraus erwächst ein Realismus, der uns bisher niemals begegnete. Mögen die Voraussetzungen noch immer phantastisch sein, was sich vor unsern Blicken bewegt, sind festumrissene Gestalten, Menschen von Fleisch und Blut in einem von Maeterlinck sonst nie erreichten Grade, mit

individuellem Gesicht und solider Psychologie. Und was auf der Bühne geschieht — die ganze Handlung wird in direkter Darstellung vorgeführt —, drängt sich uns mit dem vollen Scheine der Lebenswahrheit, in zwingender Klarheit und Folgerichtigkeit auf. In dieser Handlung aber ist ein ethisches Problem vom ersten Range nun nicht bloß angedeutet, sondern wirklich durchgeführt, im vollen Sinne gestaltet, und daraus entwickeln sich in jedem Akte Szenen, die von echtem, intensiven dramatischen Leben durchpulst sind, zum Teil auch Bühnenbilder von starker, unmittelbarer Wirkung, niemals als gesuchte, äußere Effekte, sondern als der natürliche, szenisch sinnfällige Ausdruck des seelichen Gehalts. Wenn daher dieses Drama von allen Dramen Maeterlincks den größten Bühnenerfolg gehabt hat, so ist das durchaus verdient und in seinen wirklichen dichterischen Werten begründet, mögen auch äußerlichere Momente mitgewirkt haben.

Pisa ist von einem florentinischen Heere belagert und in äußerster Not. Die Stadt kann sich nicht länger halten und hat im Falle der Einnahme völlige Vernichtung zu erwarten. Da bietet sich ungehoffte Rettung: Marco Colonna, der Vater des Kommandanten Guido, bringt von dem feindlichen Führer Prinzivalli die Zusage, Pisa nicht nur zu schonen, sondern reichlich zu versorgen, wenn Vanna, die Gattin Guidos, allein und nur mit dem Mantel bekleidet, für eine, die nächste Nacht, zu ihm kommt. Mit Entrüstung weist Guido den schmachvollen Handel zurück, und umsonst ist alle vorsichtige Mühe Marcos, ihn umzustimmen. Im Widerstreit der Meinungen fällt Vanna

selbst die Entscheidung zu. Sie erscheint, und erklärt, daß sie gehen wird. Auch als Guido ihr mit den heftigsten Vorwürfen zusetzt und sie im Grimm von sich stößt, bleibt sie fest, wenn auch mit blutendem Herzen, und geht. Damit dies den rechten Eindruck macht, muß es klar sein, daß nicht Mangel an Keuschheit Vanna diesen Schritt erleichtert. Wir sehen, wie er für sie die ungeheuerste Überwindung bedeutet und wie sie von dieser Last schier erdrückt wird. Aus jedem Wort spricht ihr hoher Seelenadel, ihr tiefes und zartes Gefühl, ihre herzliche Liebe und Treue gegen Guido. Sie ist so jungfräulich, daß sie niemand mit einem frechen Blick zu streifen wagt. Das sagt nicht nur Guido, es tritt in überzeugender Wahrheit vor unser Auge, als sie nachher vor Prinzivalli steht. Die sieghafte Lauterkeit ihrer Seele schafft um sie eine Atmosphäre, in der nichts Niedriges bestehen kann, und macht auch ihn gut und rein. Aber weshalb geht sie den schmachvollen Gang? Um Pisa vor dem Untergange zu schützen, um das Leben von 30 000 Menschen zu retten. Ist das erlaubt und recht? Darf man um irgend eines Zweckes willen ein moralisches Opfer dieser Art bringen? Damit ist offenbar das Wesen der Sittlichkeit in Frage gestellt. Im Drama selbst sind entgegengesetzte Standpunkte vertreten. Für Guido gilt die sittliche Forderung unbedingt, gleichviel was ihre Erfüllung für Folgen haben mag. Fiat justitia, pereat mundus! Für Marco ist sie etwas Relatives, das unter Umständen vor der Forderung des Lebens zurücktritt. Wir können uns im Gedränge des Lebens nicht immer rein bewahren und schlechthin recht tun; es gibt

Fälle, wo wir nur das kleinere Unrecht wählen können. Stellen wir die Frage so allgemein und prinzipiell, so werden wir geneigt sein, auf Guidos Seite zu treten, zu dem uns unser Gefühl unwillkürlich drängt. Unzweifelhaft vertritt er einen hohen, ethischen Idealismus, die einfache Moral geradliniger, unkomplizierter Menschen. In dem vorliegenden Falle jedoch werden wir nicht umhin können, Vanna Recht zu geben, die offenbar die schwerere und höhere Pflicht wählt. Wenn sie anders entschiede, wenn sie das täte, was für die brave Durchschnittsfrau selbstverständlich wäre, so würde sie es leicht und bequem haben; wenn aber nun infolge davon das Verderben über Pisa käme, so würden wir schwerlich ihrem Verhalten uneingeschränkte Anerkennung zollen. Die Kunst des Dichters siegt, indem er den Fall so gewählt hat, daß in der gegebenen Situation uns die Sittlichkeit Vannas als die höhere erscheint.

Die Entwicklung wirft ein neues Problem auf. Vanna kommt zu Prinzivalli wie zu einem barbarischen, brutalen Feinde und findet einen Jugendfreund, der sie liebt mit einer überschwenglichen Liebe, die sie wohl in ihren Mädchenträumen, aber nicht im Leben gekannt hat. Und die Glut dieser so plötzlich sie überströmenden Liebe läßt auch in ihr eine verschüttete Kindheitserinnerung neu aufsprießen und zu voller Liebe erblühen. Vergebens bemüht sie sich an seiner Leidenschaft zu zweifeln. Ihr Gefühl muß die Wahrheit seiner wie ihrer Liebe anerkennen. Freilich wird sie dieser nicht folgen, solange der Liebesbund mit Guido besteht, und diesen wird sie jedenfalls nicht brechen. Aber das Schicksal zerbricht ihn.

Prinzivalli hat sie geschont, und da sein eignes Leben bedroht ist, veranlaßt sie ihn mitzugehen, indem sie sich für seine Sicherheit verbürgt. Doch Guido, ganz im Banne seines Rachedurstes gegen Prinzivalli, kann nicht glauben, daß sie unberührt zurückkommt, und vergebens bietet sie alle Kraft der Wahrheit auf, ihn zu überzeugen. Wer kann auch so Unglaubliches glauben? Und doch erwartet und verlangt das Vanna von ihm, als Wirkung seiner Liebe, denn wahre Liebe macht aus zwei Seelen eine und schafft ein gegenseitiges Kennen und Verstehen, das allen Zweifel und Argwohn ausschließt. Von solcher Liebe weiß Guido nichts. Seine Liebe ist starr und unbeweglich wie seine Moral; in ihr ist keine Kraft zu wachsen und über die Schranken des Ichs hinauszukommen. Dagegen begegnen sich Prinzivalli und Vanna in den allerseltsamsten und widrigsten Umständen, und doch brauchen sie sich nur zu sehen, so kennen sie sich und sie umgibt eine Atmosphäre des Vertrauens, in der ihre Herzen aufgehen und sie zu ganz andern Menschen, oder vielmehr, erst recht sie selbst werden. — Während der zweite Akt mehr lyrischen Charakter hat, eine märchenhaft wunderbare Liebesszene, bringt der letzte eine dramatische Entwicklung von starker Spannung in dem leidenschaftlichen Ringen Vannas um Guidos Vertrauen. Sein Unglaube zerschneidet das Band zwischen ihnen. Aber neben ihr steht Prinzivalli, den Guido seiner Rache opfern will und dem sie ihr Wort verpfändet hat. Und noch einmal findet sie die Kraft, das Unmögliche zu vollbringen. Da die Wahrheit über Guido keine Macht hat, so muß

ihr Mund sich, zum ersten Male, zur Lüge bequemen. Sie greift seinen Wahn auf, daß sie Prinzivalli mit List herbeigelockt, um ihn der Rache auszuliefern, läßt diesen ins Gefängnis führen und sich die Schlüssel ausliefern, angeblich, um sich mit eigner Hand zu rächen, in Wahrheit, um mit ihm zu fliehen. Da die Wahrheit in ihrem Munde für Lüge genommen wird, was kann sie tun, als die verlangte Lüge sprechen, um die Wahrheit ihres Lebens und ihr heiliges Versprechen zu retten? Jetzt ist dies der höhere Wert, dem sie nun ebenso entschlossen durch Selbstbehauptung dient, wie im ersten Akte durch Selbstopferung

Welche Höhe der Dichter hier erreicht hat, macht das nächste Werk doppelt fühlbar, das in jedem Sinne dagegen abfällt. „Joyzelle" (Erstaufführung am 20. Mai 1903) führt uns nicht nur wieder ins Reich wilder Phantastik, es ersetzt das geheimnisvolle Dämmerweben der Frühwerke durch ein künstliches Rätsel, das nicht aufgelöst wird und Gefühl wie Verstand gleich wenig befriedigt. Deutliche Nachahmung von Shakespeares „Sturm" mischt sich mit altkeltischen Merlin-Überlieferungen und bringt ein kompliziertes Schicksals- und Zauberwesen zustande, das sogar ins Innere der Vorgänge eingreift und die Psychologie der Hauptgestalten außer der Heldin trübt. Das eigentliche Thema ist eine Weiterbildung und in gewisser Weise ein Widerruf von „Monna Vanna". Joyzelle muß versprechen, sich dem scheinbaren Feinde, dem großen Zauberer hinzugeben, um das Leben des Geliebten zu retten, — es ist die letzte und schwerste der Liebesproben, die ihr auferlegt sind. Sie kommt auch zum Stelldich-

ein, aber nicht um ihr Wort zu halten, sondern um den Feind zu töten, — und gerade dies ist hier die rechte Haltung, die das Schicksal bezwingt und alles zum guten lenkt. Man würde an dieser Darstellung unbeirrbarer Liebestreue und nachtwandlerischer Gefühlssicherheit noch reinere Freude haben, wenn nicht die aufdringliche Künstlichkeit des Schicksalsapparats den Genuß störte.

An diese tragisch fundierten Dichtungen schließt sich als heiteres Nachspiel „Das Wunder des heiligen Antonius“ (1904). Es zeigt in einem von köstlichem Humor erhellten Bilde (ein isolierter Fall bei Maeterlinck) das Schicksal des Wunders, wenn es in die Welt des Alltags tritt. Der heilige Antonius kommt zum Begräbnis einer reichen Erbtante, um sie aufzuwecken, aber er macht dabei schlimme Erfahrungen. Die einzige, die ihn anerkennt, ist die alte, einfältige Magd, die ihn zwar auch umherstößt, wenn er ihr beim Scheuern im Wege ist, aber sich doch seiner etwas annimmt. Die Trauergesellschaft dagegen behandelt ihn als Verrückten und will ihn mit Gewalt aus dem Hause entfernen; es kostet ihm viel Mühe, sich zu der Leiche durchzukämpfen, die sich dann auf sein Wort aufrichtet. Nun ist freilich das Staunen und die Verlegenheit groß, und die Erben bieten ihm eine Belohnung an. Aber als die Wiedererweckte selbst ihn mit Schimpfreden begrüßt und dann auf sein Geheiß für immer verstummt, wandelt sich die gezwungene Dankbarkeit schnell in Entrüstung, und das Ende vom Liede ist, daß er der Polizei übergeben und mit gefesselten Händen bei strömendem Regen abgeführt wird, während Vir-

ginie einen Regenschirm über ihn hält, wobei, wie bei jeder guten Handlung oder Äußerung, sein Heiligenschein aufleuchtet.

Nach längerer Pause folgt „L' Oiseau Bleu“ (Der blaue Vogel; Erstaufführung auf dem Künstlertheater in Moskau am 30. Sept. 1908), ein großes allegorisches Ausstattungsstück, halb Märchen, halb Moralität, in 6 Akten. Zwei Kinder werden — im Traum, wie sich am Schlusse herausstellt — von einer Fee auf die Reise geschickt, um den blauen Vogel zu suchen, und durchwandern nun die verschiedensten Regionen der Nichtwirklichkeit: das Land der Erinnerung, den Palast der Nacht, den Palast der Freuden (des Bonheurs), das Reich der Zukunft, um zuletzt in der ärmlichen Hütte der Eltern das Ziel aller Wünsche zu finden. Sie werden begleitet von Hund, Katze, Brot. Zucker, Milch, Wasser, Feuer, Licht, oder vielmehr von den Seelen dieser Wesen und Dinge, die ein zauberkräftiger Diamant aus ihnen herauslockt und in menschlicher Gestalt sichtbar macht. Der Reichtum der szenisch-dekorativen Erfindung ist bewundernswert, und in einigen Szenen lebt wirkliche, zum Gefühl sprechende Poesie. So in dem Besuch bei den toten Großeltern im Lande der Erinnerung. In der mitternächtlichen Kirchhofsszene, wo die Kinder in Bangen das Hervorkommen der Toten erwarten, stattdessen die Verwandlung des Kirchhofs in einen blühenden Zaubergarten erleben, denn „es gibt keine Tote.“ Oder in dem Grauen des nächtlichen Waldbildes, wo die durch den Zauber entfesselten Seelen der Bäume und Tiere sich auf die Kinder stürzen, um sie umzubringen, denn alle Wesen sind im Grunde dem

Menschen feindlich, mit einziger Ausnahme des Hundes.

Das letzte Drama Maeterlincks, „Marie Magdeleine" (1909), hat wieder einen bestimmten Schauplatz und Hintergrund. Diesen bilden die letzten Tage Jesu. Man mag gegen solche Vermengung der evangelischen Geschichte, die ihre eigne Atmosphäre hat, mit freier Erfindung grundsätzliche Bedenken haben. Die Art, wie Maeterlinck hier die Aufgabe gelöst hat, ist jedenfalls schonend und würdig. Er läßt Jesus nicht die Bühne betreten, nur aus dem Hintergrunde erschallt seine Stimme, und sie verkündet nur in den Evangelien überlieferte Worte. Das Problem nimmt das von „Joyzelle" wieder auf: Maria Magdalena wird die Möglichkeit geboten, das Leben Jesu zu retten, wenn sie sich dem römischen Kriegstribunen (den sie vorher geliebt hat) hingibt. Nachdem sie lange und leidenschaftlich mit ihm gerungen, weist sie diese Forderung ab, da sie sonst das Werk Jesu in ihr selbst zerstören würde. Der Inhalt ist die Wandlung der stolzen römischen Kurtisane in die gläubige, demütige Christin, — eine interessante, mit großer Feinheit ausgeführte Darstellung, die doch an zwingender Gewalt „Monna Vanna" nicht erreicht.

Überblickt man die Reihe dieser Dramen, so ist deutlich, daß die Mehrzahl von ihnen in einem inneren Zusammenhange steht. Sie sind verwandt im Gehalt, wie darin, daß dieser sich in einer zentralen, das Ganze beherrschenden Frauengestalt verkörpert. Ariane, Monna Vanna, Joyzelle, Marie Magdaleine, das ist offenbar die Entfaltung derselben Grundkonzeption nach verschiedenen Seiten. Aber, was in dem

ersten dieser Dramen noch Programm, Predigt, theoretische Verkündigung war, ist in Monna Vanna dichterische Gestalt und dramatisches Leben geworden. Und das Thema dieser Dichtung, des zweifellosen Gipfels der ganzen Gruppe, kehrt nun noch zweimal wieder und wird immer neu gewendet. Die Antworten, die in diesen späteren Dramen gegeben werden, sind abweichend von der in Monna Vanna, aber an ihrer Stelle ebenso überzeugend für unser Gefühl. Die Tiefe und Schwere des Problems läßt sich nicht in einer Formel erfassen. Das Problem selbst aber ist eine Zentralfrage der Ethik, die nach dem Verhältnis von Selbsthingabe und Selbstbehauptung. Es war in „Aglavaine et Sélysette“ angeschlagen, ohne dort eine positive Lösung zu finden. In dieser ethischen Einstellung weist diese ganze Dramenreihe ebenso deutlich auf „Weisheit und Schicksal“ zurück, wie die ältere auf den „Schatz der Armen“ vordeutet.

DER FORSCHER

Seit 1909 ist der Dichter verstummt[1]). Ebenso der prophetische Verkünder. Was Maeterlinck seitdem an größeren Werken der Welt geboten hat, ist ganz anderer Art. Es sind Werke des Forschers, der die Ergebnisse langjähriger, mit unermüdlicher Geduld gepflegter Studien in knapper Zusammenfassung und philosophischer Durchdringung vorlegt. So lernten wir ihn bereits im „Bienenleben" kennen. Aber nunmehr gelten seine Studien nicht der allen wohlbekannten Natur, sondern einem Gebiete, das den meisten von uns fremd ist und das ernste Wissenschaft eben erst zu betrachten begonnen hat. Er bewegt sich durchweg an den Rändern des menschlichen Bewußtseins. Sein Bestreben ist, die Grenzen unseres Bewußtseins soweit auszudehnen, wie irgend möglich, und dem unendlichen Ozean des Unerforschlichen, der uns auf allen Seiten umgibt, wenn auch nicht klare Erkenntnisse und Gewißheiten, so doch einige Wahrscheinlichkeiten und Möglichkeiten, einige Ahnungen und Hoffnungen abzugewinnen. Diese Arbeiten sind durch die gleichen Tugenden ausgezeichnet, die wir schon beim „Bienenleben" bemerkten: große Gründlichkeit und

---

[1]) Ein im vorigen Jahre erschienenes Kriegsdrama übergeht man aus Achtung vor dem Verfasser am besten mit Stillschweigen.

Emsigkeit im Zusammentragen des Materials, nüchterne Besonnenheit und umsichtige Kritik im Feststellen der Tatsachen, äußerste Vorsicht und vornehme Zurückhaltung in den daraus gezogenen Schlüssen, insbesondere eine Scheu vor kategorischen Behauptungen, die lieber die Momente verschiedener Möglichkeiten ruhig abwägt und die Frage offen läßt, bei großer Kühnheit in der Tendenz, der Sache auf den Grund zu gehen und zu den letzten Punkten vorzudringen. Gerade diese Verbindung von Kühnheit und Vorsicht macht Maeterlinck zu einem so wertvollen Führer in einem Reiche, von dem wir keine Landkarte haben und in dem so dunkle Abgründe lauern. Auf diese Werke kann hier nur ein flüchtiger Blick geworfen werden. Sie eingehender behandeln, würde heißen, den in ihnen behandelten Gegenständen und Problemen selbst ein Studium zu widmen.

Das erste dieser Reihe heißt: „La Mort" (1913). Wie der Tod das Schaffen des Dichters in der ersten Zeit beherrscht, so ist er auch der erste Gegenstand, den der Forscher ergriffen hat. Maeterlinck zieht zunächst von den Schrecken des Todes alles ab, was ihm fälschlich zugerechnet wird: die vorausgehenden Leiden, die künstliche Verlängerung des Todeskampfes, die von den positiven Religionen eingepflanzte Angst vor dem, was nach dem Tode kommt, und stellt dann die Frage: was ist der Tod? Von den denkbaren Antworten ist eine von vorn herein unmöglich und widersinnig: er bedeutet völlige Vernichtung. Irgendwie werden wir jedenfalls fortdauern; die Frage ist nur, ob mit oder ohne Bewußtsein, mit dem

gleichen oder mit verändertem Bewußtsein. Hier scheinen die Untersuchungen des modernen Spiritismus, wie sie besonders von der 1882 in London gegründeten Society for Psychical Research mit Eifer und mit sorgsamster Kritik betrieben sind, einen Tatsachenbeweis zu erbringen. Maeterlinck hat sie aufs gewissenhafteste geprüft, aber obwohl er es keineswegs von vorn herein abweist, so scheint ihm doch in keinem der Fälle die zwingende Evidenz gegeben, daß Geister der Verstorbenen im Spiele sein müssen, und es sind auch kaum Fälle der Art zu erwarten. Man kann schließlich immer mit Annahme einer Wirkung des Unterbewußtseins, einer unbewußten Suggestion, einer telepathischen Fernwirkung u. dergl. auskommen, und wenn diese Erscheinungen selbst auch ebenso unerklärlich sind, es sind doch zweifellos festgestellte Tatsachen und wir bleiben mit ihnen im Reiche des Diesseits. Jedenfalls wird man diese Kapitel, die an der Hand ausgewählter Beispiele einen Einblick in diese Phänomene: Verkehr mit den Toten, Kreuzkorrespondenz, Erinnerungen an frühere Existenzen (als Beweise für die Seelenwanderung) geben, mit Genuß und Gewinn lesen. Für die eigentliche Frage wird durch sie allerdings keine Entscheidung gegeben, hier bleiben wir auf spekulative Erwägungen angewiesen, und da scheint die Annahme einer Fortdauer mit sich wandelndem, progressivem Bewußtsein oder mit Übergang ins Allbewußtsein sich am meisten zu empfehlen. Das Ergebnis der teilweise schwierigen Gedankengänge ist, daß auf diesem Felde Gewißheiten nicht vorhanden sind, wohl aber Gründe, alles zu hoffen und nichts zu fürchten

Dieses Buch setzt sich aus einem empirischen und einem spekulativen Teile zusammen. Nur das Mittelstück, in dem Maeterlinck das gewaltige von dem modernen Spiritismus zusammengebrachte Material einer kritischen Musterung unterwirft, unterstützt durch eigene Versuche und Erfahrungen, ist streng genommen ein Werk der Forschung. Aus gründlichen, durch viele Jahre fortgesetzten Studien wird hier in knappster kondensierter Form die Summe gezogen, die allerdings gerade wegen der kritischen Besonnenheit, der unbestechlichen Wahrheitsliebe Maeterlincks recht gering ausfällt. Das Wichtigste in diesem Teile ist die grundsätzliche Maxime Maeterlincks, eine Erklärung aus dem Jenseits des Geisterreiches erst dann zuzulassen, wenn alle Möglichkeiten des Diesseits erschöpft sind. „Ich habe keinen vorgefaßten Entschluß, keine grundsätzliche Abneigung, das Fortleben und das Eingreifen der Toten zuzugeben. Aber es ist weise und notwendig, ehe wir den Erdenplan verlassen, alle Annahmen, alle Erklärungen, die man hier finden kann, zu erschöpfen. Wir haben zu wählen zwischen zwei Unbekannten, zwei Wundern, wenn man will, von denen das eine seinen Sitz hat in der Welt, die wir bewohnen, und das andere in einer Region, die wir, mit Recht oder mit Unrecht, von uns getrennt glauben durch Räume ohne Namen, die kein lebendes oder totes Wesen bis heute durchquert hat. Es ist also natürlich, daß wir bei uns, in unserer Welt bleiben, solange wir uns in ihr halten können, solange wir nicht aus ihr erbarmungslos vertrieben werden durch eine Reihe unabweisbarer und unwiderstehlicher Tatsachen, die aus dem angrenzen-

den Abgrunde aufsteigen. Das Überleben eines Geistes ist nicht unwahrscheinlicher als die wunderbaren Fähigkeiten, die wir genötigt sind den Medien beizulegen, wenn wir sie den Toten abnehmen. Aber die Existenz des Mediums ist, im Gegensatz zu der des Geistes, unbestreitbar. Es ist mithin Sache des Geistes, oder derer, die sich auf ihn berufen, zuerst einmal zu beweisen, daß er existiert". (S. 116—118.) — Maeterlinck ist auch nüchtern genug, einzusehen, daß diese angeblichen Geistererscheinungen, selbst wenn sie unleugbare Tatsachen wären, für die Frage nach der Unsterblichkeit der Seele nicht viel bedeuten würden. „Sie würden höchstens beweisen, wenn man sie zugeben müßte, daß ein Reflex von uns, ein Nachschwingen der Nerven, ein Bündel von Erregungen, eine geistige Silhouette, ein lächerliches Abbild oder genauer, ein entwurzeltes Gedächtnis nach unserem Tode zurückbleiben und im Leeren umhertreiben kann, wo es keine Nahrung mehr findet und so schwächer wird und nach und nach erlischt, aber durch ein besonderes Fluidum, das von einem hervorragend guten Medium ausströmt, auf Augenblicke galvanisiert werden kann". (S. 142 f.) Sprechen wir es noch bestimmter aus: ein solcher „Geist" würde, da er außerhalb unser im Raume vorhanden wäre, in Wahrheit kein Geist, sondern eine Art Körper sein, von sehr viel feinerer, aber doch materieller Art, und somit den Gesetzen der Materie unterliegen.

Dieselbe Besonnenheit wahrt Maeterlinck auch gegenüber der Theorie von der Reinkarnation oder Seelenwanderung, während er ihre Schönheit und Erhabenheit voll empfindet

und begeistert rühmt: „Es gab niemals einen schöneren, gerechteren, reineren, sittlich höherstehenden, fruchtbareren, tröstlicheren und, bis zu einem gewissen Grade, wahrscheinlicheren Glauben. Er allein vermag für die physischen und geistigen Verschiedenheiten, die sozialen Ungleichheiten, für alle die empörenden Ungerechtigkeiten des Geschicks eine zureichende Begründung zu bieten. Aber die Schönheit eines Glaubens ist kein Beweis für seine Wahrheit." (S. 168 f.) — Es ist das erste Mal, daß wir einen deutlichen Einfluß des indischen Denkens bei Maeterlinck bemerken. Dieser wird von nun an immer größer und in der jüngsten Zeit geradezu dominierend. Es ist schade, daß er nicht oder nicht nur unmittelbar aus den lauteren Quellen, sondern durch den trüben Kanal der theosophischen Überlieferung Maeterlinck zukam.

Für den meisterhaft knappen und klaren Überblick über die Tatsachen, auf die sich der moderne Spiritismus stützt, und deren Deutungen wird jeder Leser, der nicht in der Lage ist, sich selbst in das schwierige und umfangreiche Material einzuarbeiten, dem Verfasser von Herzen dankbar sein. Nicht so uneingeschränkt kann das Urteil über die andere spekulative Hälfte lauten. Hier zeigt sich doch, daß Maeterlinck ein eigentlich philosophischer Kopf nicht ist. Er ist unvergleichlich, wo er sich ganz seiner „intuitiven Seele" überläßt, aber seine „diskursive Seele" (vgl. S. 151) hat nicht dieselbe Sicherheit, und sie hat hier zumeist das Wort. Gewiß ist auch hier eine Energie des Denkens, ein gewaltiger Ernst und ein unbedingter Wille zur Wahrheit am Werke, der

Verehrung heischt. Gewiß werden auch hier wertvolle Einsichten und große Ahnungen gewonnen. Aber ganz wird die Argumentation der Tiefe des Problems nicht gerecht, und zuweilen vermissen wir doch eine letzte Klarheit. Ich kann das hier nur an einem Beispiel andeuten. Maeterlinck glaubt die erste Eventualität; der Tod bedeutet Vernichtung, abgetan zu haben mit dem Satze, daß Vernichtung unmöglich ist, weil nichts im Weltall vergeht, weil kein Atom aus dem unendlichen Raume hinausfallen kann. Aber das Gesetz von der Erhaltung des Stoffes wie der Kraft gilt doch nur von den letzten Grundlagen alles Seins, den letzten Einheiten und Bestandteilen, nicht von den unendlich zusammengesetzten Gebilden, aus denen die Wirklichkeit besteht. Hier herrscht ein beständiges Entstehen und Vergehen, indem jene Urbestandteile sich immer neu verbinden und trennen. Hier kann höchstens der Grundsatz gelten, daß alles, was in der Zeit entsteht, auch in der Zeit vergehen muß. Nehme ich mein Sein nur von der körperlichen Seite, so kann kein Vernunftschluß die augenfällige Tatsache hinwegschaffen, daß mein Leib nach dem Tode durch die Verwesung vernichtet wird. Gewiß wird kein Molekül das im Augenblicke des Todes in meinem Leibe vorhanden war, jemals verschwinden; aber mag es nun zu Erde werden, mag es in die Organismen von Würmern oder Pflanzen eingehen, es ist nicht mehr mein Leib und geht mich nichts mehr an. Mein Leib als solcher hört in dem Augenblicke auf zu sein, wo das Lebensprinzip, das ihn zur Einheit meines Leibes machte, aufhört zu wirken. Noch weniger läßt

sich eine Vernichtung der Seele beim Tode schlankweg abweisen. Denn sie, die nur zeitliche, nicht räumliche Existenz hat, bei der also von einer Substanz keine Rede sein kann, — was könnte von ihr übrig bleiben, wenn das Leben zu Ende ist? Auf jeden Fall ist das, was wir Seele nennen, nichts als eine Kette innerer Vorgänge, zur Einheit zusammengeschlossen durch die Identität und Kontinuität unsres Bewußtseins, und die Frage kann überhaupt nur sein, ob diese Kette durch den Tod abgerissen wird oder nicht. Fortdauer unsres Bewußtseins über den Tod hinaus oder nicht — das sind die einzigen Möglichkeiten, die in Frage stehen. Und da sprechen freilich sehr gewichtige Gründe für die letztere Alternative: sowohl daß unser Bewußtsein nicht rückwärts über unsere Geburt hinausreicht, wie daß wir uns Vorgänge nicht ohne einen Träger, ein Substrat, und insbesondere die Vorgänge des Seelenlebens nicht anders als an einen lebendigen Leib gebunden vorstellen können. Aufgehen im All bedeutet Erlöschen des Ichs. Für die müde Weisheit Asiens war dies das Ziel aller Wünsche, alles Strebens. In uns sträuben sich alle Kräfte unseres Gefühls dagegen. Aber werden nicht auch hier vor der strengen Wahrheitsforderung alle Wünsche und Gemütsbedürfnisse schweigen müssen? — Ähnliche Betrachtungen lassen sich an dem wichtigen Kapitel über „die zwei Aspekte des Unendlichen“ machen, wo das Ringen nach Klarheit am gewaltigsten und ergreifendsten ist und doch nicht ganz zum Ziele kommt, weil der alles tragende Grundgedanke nicht scharf festgehalten wird: daß es doch ein und dasselbe

Unendliche ist, das wir unter den beiden Aspekten, dem des ewigen, wandellosen Seins, und dem des endlosen und ziellosen Werdens, anschauen. Es kann ja nicht zwei Unendlichkeiten nebeneinander geben, so daß wir zwischen ihnen zu wählen hätten oder aus der einen in die andere versetzt werden könnten. Wenn wir irgendwie nach dem Tode weiterleben, so sind wir ganz gewiß auch noch in der Welt des ewigen Werdens und Wechsels. In die Welt des ewigen Seins können wir nie hineinkommen, denn in ihr sind wir drin, jetzt und hier. In ihr gibt es keine Vergangenheit und keine Zukunft, sondern nur eine ewige, allen Zeitvorstellungen entrückte Gegenwart.

Doch nicht nur gedanklich sind diese Betrachtungen teilweise nicht voll befriedigend, auch in der Stimmung fehlt doch auf weite Strecken hin die volle Klarheit und Entschiedenheit. Es ist, als ob mit dem Zurücktreten der intuitiven Erfassung der Tiefen auch die seelische Spannung nachgelassen habe. Maeterlinck läßt es sich sehr angelegen sein, uns darüber zu beruhigen, daß wir auf keinen Fall nach dem Tode dauernd unglücklich sein können, da ja das All nicht selbst sein eignes Unglück und mithin auch nicht das eines Teiles wollen könne. Aber die Begriffe Unglück, Leid, Schmerz haften nur an unserer beschränkten Subjektivität und haben keinen Sinn, in dem man sie auf das All anwenden könnte. Und unser Wunsch und Ziel ist ja gar nicht, um jeden Preis, selbst den des Erlöschens, frei von Leid und Schmerz zu sein, ist doch der Schmerz ein wesentliches und unentbehrliches Element des Lebens. Hier und auch sonst

spricht eine der indischen wie der christlichen verwandte Stimmung, eine Lebensmüdigkeit, die kein anderes Ideal kennt als ewige Ruhe. Und so findet sich denn sogar eine pessimistische Abwertung des Lebens, die es nur als Durchgang zum Tode gelten läßt (S. 191). Das ist nicht mehr die seelische Höhenlage von „Weisheit und Schicksal". Erst gegen Schluß des Buches gewinnt der Verfasser diese Höhe und die alte Kraft des prophetischen Schauens wieder. Und nun verliert auch die Unbegreiflichkeit des Weltalls ihre Schrecken; sie wird nun freudig bejaht, ja, als notwendig erkannt. „Es ist sehr wahrscheinlich, daß niemand in dieser Welt, noch in der andern, das große Geheimnis des Universums entdecken wird. Und wenn man nur ein wenig nachdenkt, so ist es gut, daß es so ist. Wir müssen uns nicht nur damit abfinden, daß wir im Unbegreiflichen leben, wir müssen uns auch dessen freuen, daß wir nie aus ihm hinauskommen können. Wenn es keine unlösbaren Fragen, keine undurchdringlichen Rätsel mehr gäbe, so wäre das Unendliche nicht mehr unendlich, und dann müßten wir auf immer das Geschick verfluchen, das uns in ein unsern Kräften proportioniertes Universum versetzt hätte. Alles, was existiert, wäre dann ein Gefängnis ohne Ausgänge, ein Übel und ein Irrtum, die nicht gut zu machen wären. Das Unbekannte und Unerkennbare ist zu unserem Glücke notwendig und wird es wohl immer sein". (S. 271 f.)

* * *

Es kam der Krieg. Und wenn er die meisten der führenden Geister in den feindlichen Ländern gegen Deutschland mobil gemacht, so ist

Maeterlincks Anteil an dieser Kampagne des Hasses nicht der geringste. Das Buch, in dem er seine Äußerungen zum Kriege (von Sept. 1914 bis Sommer 1916) gesammelt hat: „Les Débris de la Guerre (1916) ist für alle echten Verehrer des Verfassers eine schwere Enttäuschung. Nicht wegen des Maßes von Haß, Schmähung und wütender Rachsucht, das hier auf Deutschland ergossen wird — wir haben davon allzuviel hinnehmen müssen, als daß der Beitrag eines Mannes ins Gewicht fiele, und dem Belgier haben wir ja leider allzu guten Grund gegeben, Deutschland zu hassen. Aber schmerzlich und peinlich ist es zu sehen, wie einer der tiefsten Geister Europas in der Stunde der Prüfung so völlig versagt, von seinem eignen Wesen abfällt, alle seine bisherigen Grundsätze verleugnet und in geistiger wie sittlicher Hinsicht auf das Niveau der rohen Masse herabsinkt. Er, sonst unerreicht in kritischer Vorsicht und vornehmer Zurückhaltung, nimmt hier die wildesten, abgeschmacktesten Gerüchte ungeprüft für bare Münze; er, der sonst beständig das Verzeihen predigt und vor schneller Rache warnt, will hier in der ersten Siedehitze der Wut das Urteil über Deutschland gefällt wissen und ergeht sich in den ausschweifendsten Racheplänen. Er, der Germane, bei dem die starken Wurzeln seiner Kraft so deutlich ins Germanentum eingesenkt sind, ist nun auf einmal zum Vollblutfranzosen geworden, erklärt die „lateinische Zivilisation“ für die einzige und spricht von Deutschland, als wenn er nie von einem Hauche deutschen Geistes berührt wäre! Offenbar ein hitziges Fieber, eine Infektionskrankheit, an der das wahre Wesen, die

Seele Maeterlincks nicht beteiligt ist. — Dazwischen stehen ein paar Aufsätze von bleibendem Gehalt, die frühere Studien fortsetzen. Begreiflich, daß der Krieg ihm erneuten Anlaß gibt, über das Fortleben nach dem Tode nachzudenken, und daß er sich jetzt zuversichtlicher ausspricht, ohne neue Gründe beizubringen. Und ganz finden wir den besonnenen Forscher wieder in einer kritischen Prüfung der Vorhersagungen des Krieges, worin er ein Vorauserkennen der Zukunft grundsätzlich für möglich hält, sich aber doch wundert, daß selbst ein so ungeheures Ereignis keine stärkeren Schatten vorausgeworfen hat.

In dem nächsten Buche „L'Hôte inconnu" („Der fremde Gast" 1919) beginnt Maeterlinck eine Gesamtdarstellung aller „okkulten" Phänomene, deren zweiter Teil noch nicht erschienen ist. Kurz werden die Erscheinungen (Phantome) von Lebenden und Toten gestreift. Der spiritistischen Theorie zeigt sich Maeterlinck auch hier nicht günstiger, da die sog. Psychometrie, Erscheinungen des Hellsehens und Fernsehens, bei denen sicher keine Toten im Spiel sind, ebenso erstaunliche Resultate liefert, wie die angeblichen Geistererscheinungen. Den Hauptinhalt des Bandes machen jedoch zwei andere Gruppen von Phänomenen aus. Das Voraussehen und Vorausahnen der Zukunft wird nach allen Richtungen gründlich und mit äußerster Vorsicht untersucht. Aber wenn man auch die Erklärung durch Autosuggestion und Telepathie bis zu den letzten Grenzen dehnt, es bleiben sichere Fälle, wo sie versagt. So scheint Maeterlinck in der Tat ein gewisses Vorauserkennen der Zukunft wahrscheinlich, — daß sie in gewisser Weise vorherbesteht, wird in prinzi-

piellen Erwägungen annehmbar *gemacht,* — es würde sich auch hierbei um eine der rätselhaften Fähigkeiten unseres Unterbewußtseins handeln. Und die längste Studie gilt den „Pferden von Elberfeld", die besonders durch ihre mathematischen Leistungen die Welt in Staunen versetzt haben. Der begeisterte Deuter der Intelligenz der Bienen und Blumen trat doch dieser Ausnahme-Erscheinung mit stärkstem Mißtrauen gegenüber, aber eigene Versuche haben ihm die Gewißheit gegeben, daß hier sowohl Betrug wie subliminale Gedankenübertragung ausgeschlossen sind und Selbstdenken der Tiere nicht zu bezweifeln ist. Welche Bedeutung diesem Durchbrechen der Scheidewand zwischen Mensch und Tier noch zukommen wird, läßt sich nicht absehen. Alle diese Untersuchungen haben die gemeinsame Tendenz, den Sitz des Mysteriums in uns selbst zu suchen, in dem größeren, geheimnisvollen Selbst unter der Schwelle des Bewußtseins, das jedoch — das ist jetzt das Neue — nicht ein Vorrecht des Menschen, sondern uns mit den Tieren gemein ist. Der Schlußabschnitt versucht, eine zusammenfassende Vorstellung von dieser rätselhaften Kraft, diesem „fremden Gast" innerhalb unserer Welt zu entwerfen.

„Diese große Gestalt, dies neue Wesen, das von jeher in den Finsternissen unseres Daseins lebte, aber dessen linkische Gebärden wir bisher den Göttern, Dämonen oder den Toten zuschrieben, hat zum erstenmal unsere ernste Aufmerksamkeit erregt. Man hat es mit einem ungeheuren Steinblock verglichen, von dem unsere Persönlichkeit nur eine kleine Fläche bildet, mit einem Eisberg, an dem wir nur

einige Krystalle funkeln sehen, die unser Leben darstellen, während neun Zehntel der riesigen Masse im Meeresdunkel verborgen bleiben. Nach Sir Oliver Lodge ist es der nicht verkörperte Teil unseres Wesens, nach Gustav Le Bon die konzentrierte Seele unserer Vorfahren, und das ist zweifellos wahr, wenn auch nur eine Teilwahrheit, denn es umfaßt auch die Seele der Zukünftigen und wahrscheinlich auch vieler anderer Gewalten, die nicht notwendig menschlich sind. William James sieht in ihm ein verstreutes kosmisches Bewußtsein und das zufällige Hereinbrechen von Trümmern und Resten des ursprünglichen Chaos in unsere wissenschaftlich organisierte Welt. Das alles sind Bilder, die uns eine Darstellung von einer Wirklichkeit geben sollen, die so ungeheuer ist, daß der Mensch sie nicht erfassen kann. Sicherlich ist das, was man von unserm Erdenleben sieht, nichts im Vergleich zu dem, was man nicht sieht. Überhaupt, sobald man darüber nachdenkt, wäre es ungeheuerlich und unerklärlich, wenn wir allein das wären, was wir zu sein scheinen, nichts als wir selber, ganz und völlig umschrieben von unserem Körper und Geist, unserm Bewußtsein, unserer Geburt und unserem Tode. Wir werden erst dann möglich und wahrscheinlich, wenn wir uns selbst nach allen Seiten überragen und uns in allen Richtungen von Raum und Zeit verlängern". (S. 224—226 der deutschen Ausg.)

„Les Sentiers dans la Montagne[1])" (1922) ist eine Sammlung kürzerer Aufsätze, die neben

[1]) Deutsch als „Pfade im Gebirge" Zürich, Rascher u. Cie. 1922, während sonst alle deutschen Ausgaben bei Eugen Diedrichs, Jena erschienen sind.

den großen Werken hergehen und sie zum Teil vorbereiten; sie sind nicht alle bedeutend, geben aber ein gutes Bild von der Mannigfaltigkeit seiner Interessen und dem Reichtum seines Geistes. Die ersten reichen in die Zeit des Krieges zurück und zeigen, wie Maeterlinck jene Abirrung überwunden und sich wiedergefunden hat. Diese Betrachtungen sind überaus sympathisch und tief empfunden. Kein Wort des Hasses stört in ihnen. Sie haben es nur mit dem Tode als ungeheurer Massenerscheinung, dem Sterben unendlicher Scharen der besten, lebensvollsten und hoffnungsreichsten Jugend, und mit dem Schmerz der Überlebenden zu tun. Auch jetzt ist Maeterlinck nicht geneigt, gegenüber dem spiritistischen Hypothesen in seiner Kritik nachzulassen. Aber um so stärker ist seine Überzeugung, daß die Toten leben, unter uns, in uns, daß die Atmosphäre, in der wir leben, heute von einer Menge höchst lebendiger Toter erfüllt ist, wie nie zuvor, und daß von dieser Tatsache ungewöhnliche Folgen zu erwarten sind. Andere Betrachtungen gelten der Frage der sofortigen Mitteilung oder der Zurückhaltung schlimmer Nachrichten und dem Schmerz der Mütter, die jedem Trost von außen unerreichbar sind und doch mit einem Heldentum, dessen Kraftquellen wir nicht sehen, die Last des Lebens weiterschleppen. Überall, mögen wir zustimmen oder nicht, ergreift uns die menschliche Schönheit und sittliche Höhe der Empfindung. Aber ich greife diese Stücke noch aus einem anderen Grunde heraus. Sie zeigen nämlich, wie Maeterlinck vom Kriege nur die Seite, die den Einzelnen betrifft, das privatmenschliche Erleben und Erleiden sieht,

während die politische Seite, der Krieg als Völkerhandlung und Völkerschicksal, für ihn nicht vorhanden ist. Das erklärt, wenigstens zum Teil, weshalb er zum Kriege als solchem keinen Standpunkt und Gesichtspunkt finden konnte; wie es kam, daß er vom Ausbruche so wehrlos und ratlos überrannt wurde und sich von der Kriegspsychose so widerstandslos anstecken ließ. Auch jetzt ist er nicht imstande, sich über den Streit der Parteien zu erheben, wie Romain Rolland; es ist ihm nur dadurch gelungen, das Gift des Hasses auszuscheiden, daß er Deutschland überhaupt aus seinem Gesichtsfelde ausgeschlossen hat. Man kann kaum umhin, in dieser künstlichen Selbstverengung ein Zeichen des Nachlassens der schöpferischen Kräfte zu sehen. Auch der mangelnde Sinn für die politische Lebenssphäre überhaupt bezeichnet ja die Begrenzung seines Horizontes. Hier aber hängt doch die Schranke unabtrennbar mit seiner eigentümlichen Stärke und Tugend zusammen. Wer so von Natur gewohnt ist, jedes Einzelne im Allzusammenhange und sub specie aeternitatis zu betrachten, für den haben die Zwischeninstanzen zwischen dem Individuum und dem Universum, wie Volk und Staat, von selbst und unvermeidlich geringe Bedeutung.

Die folgenden Studien sind mehr in der Art der älteren Essaybände, wie der große Aufsatz über „Die Welt der Insekten“ oder „Das Spiel“ (über die Gewohnheiten des Zufalls beim Glücksspiel). Die letzten zeigen Maeterlinck unter dem Einflusse des indischen Denkens und der theosophischen Doktrinen. Davon sogleich mehr. Hier möchte ich nur eine kleine Stelle herausheben, die sowohl wegen ihres

Gehalts wie zur Charakteristik Maeterlincks wichtig ist. „Unsere sittliche Entwicklung ist um einige Jahrhunderte hinter unserer wissenschaftlichen Entwicklung zurückgeblieben, und es ist mehr als wahrscheinlich, daß diese, die allzu eilig und stark fortschreitet, die erstere zurückhält. Es dient zu nichts, daß wir in drei Stunden von Paris nach Peking, von Peking nach New-York und von New-York nach Kalkutta reisen können, wenn diese wunderbaren Reisen diejenigen, die sie ausgeführt haben, bei der Ankunft in demselben Seelenzustande lassen wie bei der Abreise. --- Nichts verbreitet sich schneller, nichts assimiliert sich leichter als die Ergebnisse der Wissenschaft; nichts im Gegenteil ist langsamer, nüchterner, schwankender als die sittliche Entwicklung. Und dennoch gibt man sich immer mehr davon Rechenschaft, daß es einzig diese ist, von der Glück und Zukunft des Menschen abhängen." (S. 151 f. der Übers.) — Diese letzten Aufsätze sind Vorläufer des neuesten Hauptwerkes.

Dieses: „Le grand Secret" (1923, deutsche Übersetzung im Druck) führt wieder in eine ganz neue Welt. Maeterlinck will hier den Okkultismus durch die Geschichte verfolgen, will dem großen, unterirdischen Strome der Überlieferung nachgehen, der, von Indien ausgehend, sich zunächst nach Ägypten und allmählich über die ganze Erde verbreitet hat. Er hat sich dazu mit der ihm eigenen Beharrlichkeit in die religiöse Literatur der verschiedensten Völker und die Forschung über sie hineingelesen. Aber um dies unabsehliche Gebiet zu beherrschen, das ein Jahrhundert lang von der Wissenschaft so eifrig und erfolgreich bestellt ist, dazu ge-

nügen doch einige Jahre angespannten Studiums nicht. Zum ersten Male sehen wir, wie Maeterlinck einer Aufgabe nicht gewachsen ist, wie er der Gefahr des Dilettantismus erliegt. Die langjährige Beschäftigung mit der Theosophie ist eben doch nicht wirkungslos geblieben, und ihre Spekulationen mischen sich nun in seltsamer Weise mit den Ergebnissen der wissenschaftlichen Arbeit, die Maeterlinck ungenügend kennt. Es ist, als ob jemand die Schöpfungsgeschichte halb nach Moses, halb nach Haeckel gibt oder in einer zoologischen Darstellung Beobachtung der Wirklichkeit mit den Fabeln des mittelalterlichen Physiologus zu einem Bilde zusammenmengte. Vielleicht wird gerade dies Gemisch dem Zeitgeschmack zusagen; eine heilsame Wirkung wird es kaum tun, trotz aller Forschertugend und Denkerkühnheit, die sich auch in ihm nicht verleugnet.

Um das Urteil hinreichend zu begründen, wäre nicht weniger als eine kritische Überschau der Geistesgeschichte der Menschheit erforderlich. Eine kurze Andeutung ist an dieser Stelle doch unentbehrlich. — Maeterlinck ist hier ganz im Banne des Glaubens an eine geheimnisvolle Urweisheit, die sich von Indien aus über die Erde verbreitet hat, in Indien aber um so reiner und vollkommener erscheint, je weiter wir zurückgehen, und selbst wieder nur ein Nachhall älterer Kulturen ist, wobei die alte Fabel von der Insel Atlantis unbedenklich als geschichtliche Tatsache genommen wird. Er beruft sich dafür auf die authentischen Dokumente und die Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung. Wer jedoch mit diesen etwas vertraut ist, weiß, daß sie ein völlig anderes

Bild ergeben. Wohl ist uns Indien ehrwürdig durch das kostbare Erbe alter mystischer Weisheit, die sich, inmitten eines unendlichen Wustes des ödesten und abgeschmacktesten Unsinns, in den Upanischaden findet. Aber diese stehen keineswegs am Anfang der indischen Geistesgeschichte; ihnen gehen Perioden ganz anderen Charakters voraus, die uns auch in reichlichen authentischen Urkunden vorliegen, und die älteste, die wir kennen[1]), bietet das Bild einer frischen, naiven, resoluten, ganz und gar diesseitigen und unmystischen Naturreligion angesichts deren alles Gerede von einer geheimen Uroffenbarung oder einem Nachklang noch älterer und höherer Weisheit unrettbar dem Fluch der Lächerlichkeit verfällt. Vollends absurd muß dem Kenner der Versuch erscheinen, den alten religiösen Glauben Ägyptens aus Indien herzuleiten. Wir haben aus Ägypten gut datierte Texte, die sehr viel älter sind als die entsprechenden indischen, und diese ägyptische Religion zeigt so durchaus abweichende, ganz eigenartige Züge, daß nur bei einer so dürftigen und unzulänglichen trostlos abstrakten und verschwommenen Vorstellung, wie sie hier zu Grunde liegt, bemerkenswerte Ähnlichkeiten mit der indischen vorhanden sind. Jener Wahn einer Uroffenbarung muß vor dem Lichte der Forschung verschwinden. Diese zeigt uns, wie

[1]) Es ist sehr bezeichnend, daß Maeterlinck diese, den Rigveda, zwar oft genug erwähnt, aber von sämtlichen 1028 Hymnen nur einen zu kennen scheint, das berühmte, sehr merkwürdige Lied vom Ursprung der Welt (10, 129), ein offenbar sehr junges Stück, das ganz für sich steht und aus dem Charakter der ganzen Sammlung herausfällt.

überall auf der Erde spontan und unabhängig religiöses Leben erwächst, in gewissen Grundzügen überall ähnlich, im einzelnen unendlich mannigfach und überall individuell ausgebildet, wie es zu verschiedener Höhe aufwächst und erst auf höherer Entwicklungsstufe sich mannigfach mischt und gegenseitig durchdringt. Mit der Uroffenbarung und den hochentwickelten Kulturen der vorgeschichtlichen Zeit fällt dann ohne weiteres auch die Fabel von unbekannten und unzugänglichen Literaturschätzen irgendwo in Indien oder Tibet, von den „grossen Eingeweihten", von einer esoterischen Lehrüberlieferung, von einem zweiten, geheimen Sinne der heiligen Schriften usw. dahin. — Fabeleien, die Maeterlinck zwar nicht mit voller Entschiedenheit behauptet, aber die er sich doch praktisch angeeignet hat und die sein Denken beherrschen. Das alles ist nicht geschichtliche Tatsache, sondern Fabelwahn. Das hat nichts mit der Wissenschaft zu tun, sondern ist ein letzter Ausläufer alter sagenhafter Überlieferungen, die als solche interessant und ein wichtiger Gegenstand der Forschung sind, aber als Geschichtsquellen genau so wenig in Betracht kommen wie die Märchen aus 1001 Nacht. Maeterlinck aber, der sich offenbar ganz in diese Vorstellungen eingelebt hatte, ehe er zur Wissenschaft kam, und von dieser nur aufnahm, was mit jenem vereinbar schien, ist hier so ganz von seinem gewohnten kritischen Sinne verlassen, daß er nicht einmal den radikalen, unüberbrückbaren Gegensatz bemerkt, der zwischen dem mythischen und dem wissenschaftlichen Denken besteht. Für jenes steht am Anfange das Ideal, die Vollkommenheit, mag man es

nun das Paradies, oder das goldene Zeitalter oder wie sonst nennen, und die Geschichte der Menschheit ist eine fortschreitende Verschlechterung, es sei denn, daß eine neue Offenbarung, ein neues Schöpfungswunder, eine Erlösung ihr entgegenwirkt. Für die Wissenschaft steht am Anfange die Dumpfheit und die Roheit, und die Geschichte ist ein langsamer, sehr ungleichmäßiger, von vielen Rückfällen und Umwegen aufgehaltener Aufstieg zu höheren Stufen, und das Ideal steht als Ziel am Ende. Dort geht die Entwicklung von Gott aus, hier geht sie vom Tier aus und strebt zu Gott hin. Da sind offenbar zwei entgegengesetzte Weisen zu sehen, zwischen denen man wählen muß, die man aber nicht vermengen darf, wie es Maeterlinck hier versucht. Durch diese falsche Grundeinstellung wird natürlich auch alles, was nun Maeterlinck als Inhalt dieser Urreligion der Menschheit festzustellen meint, entwertet: Totaler Agnostizismus (Unerkennbarkeit der letzten Ursache), Unendlichkeit des Göttlichen, Pantheismus, Unsterblichkeit aller Wesen, Optimismus in Bezug auf das Ziel, diese gemeinsamen Grundüberzeugungen gepaart mit einer sehr hohen und reinen Moral, während hinsichtlich der großen Probleme des Übergangs vom Nichtsein zum Sein (Erklärung vom Entstehen und Vergehen) und vom Ursprung des Übels nur verschiedene Deutungsversuche und wechselnde Hypothesen vorlagen. Das alles ist als geschichtliche Erkenntnis unbrauchbar, weil es schlecht fundiert ist, und ist schließlich auch als Ausdruck von Maeterlincks eigenem Glauben wenig einleuchtend. So hinterläßt das Buch, bei aller Achtung vor dem ernsten Stre-

ben, dem Triebe zur Höhe, zur Klarheit und Einfachheit, doch einen unbefriedigenden Eindruck. Zum ersten Male sehen wir, wie nicht der Denker, sondern der kritische Forscher versagt, und wie ein großer Aufwand von emsigem Studium und intensiver Denkarbeit infolge falscher Einstellung vertan ist.

Auch diese Bücher der Forschung sind Erzeugnisse eines seltenen Geistes, durch hohe Tugenden ausgezeichnet und mit einem höchst bedeutenden Gehalt an großen, kühnen Gedanken und tiefer Weisheit befrachtet. Gleichwohl glauben wir, daß die einzige, unvergleichliche und unvergängliche Bedeutung Maeterlincks nicht in ihnen ruht, sondern in den Werken seiner früheren Zeit, vor allem in den grundlegenden Werken des Denkers, daneben in den ahnungsvollen Schöpfungen des Dichters, die ihnen vorausgehen.

Druck von Friedrich Bolkenius, Leipzig